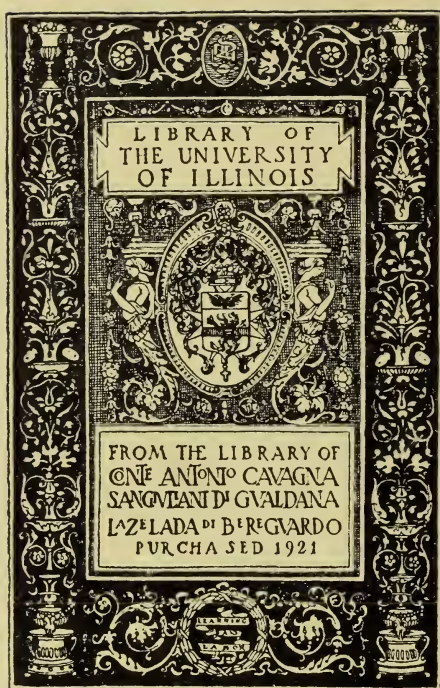




708.4
P21be

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

MAR 14 1960

L161—H41

9 - 10
i 33-4

CHEFS-D'ŒUVRE DE PEINTURE

AU

MUSÉE DU LOUVRE

ÉCOLE ITALIENNE

5590-78 — CORBEIL. TYP. ET STÉR. DE CRÉTÉ.

CHEFS-D'ŒUVRE DE PEINTURE
AU
MUSÉE DU LOUVRE

PAR
LOUIS BERNARD

ÉCOLE ITALIENNE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LOONES, SUCCESSEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1879



Digitized by the Internet Archive
in 2014

708.4
P21be

INTRODUCTION

L'Italie antique n'avait pas vu les arts naître chez elle; ils y avaient été transplantés de vive force. Le génie fier et rude de ses nations guerrières n'était pas sympathique à ces produits délicats et raffinés de l'esprit humain. Si la civilisation de l'empire naissant fut favorable au développement des arts, les Romains laissèrent aux Grecs asservis le soin de les employer à l'ennoblissement de leur luxe, à la décoration de leurs palais. Les temps de Périclès et d'Alexandre ne pouvaient reparaître. Dès la fin des Antonins la peinture languissait et se mourait; la sculpture antique avait obtenu ses derniers triomphes et se précipitait à son tour vers une décadence absolue. D'innombrables chefs-d'œuvre, ou copies de chefs-d'œuvre, étaient restés debout; les ardeurs religieuses, les invasions successives des barbares les jetèrent dans la poussière des décombres, et un sol nouveau s'étendit sur les glorieux vestiges de l'art des anciens.

Cette noble terre d'Italie ne devait pas cacher à jamais ces débris vénérables, et, après les avoir portés plusieurs siècles

908751

dans ses flancs généreux, elle en reçut, semble-t-il, une fécondation puissante. Ce fut d'elle qu'aux jours d'aurore de la Renaissance, l'Art devait sortir pour s'épandre sur le monde, reparaissant après un long oubli, parcourant tous les degrés d'une vie nouvelle, et, avant d'arriver à la maturité, empruntant à l'enfance et à l'adolescence les charmes naïfs de ces jeunes saisons.

Cette renaissance venait après de longs siècles d'un sommeil de mort. Il était né, au milieu des persécutions, un art chrétien ; non sans peine, sans doute, car si les besoins de la nature appelaient sur les murs des catacombes la représentation des symboles religieux et des personnages sacrés, la religion nouvelle était en défiance du génie d'Apelles et de Phidias, qui avait prêté au paganisme un si puissant concours. Le ciseau des sculpteurs avait en effet divinisé la forme humaine ; le culte de la volupté et de l'amour avait tiré une force incroyable de la beauté et de la perfection des idoles. On prit donc bien garde de ne point ouvrir de porte à la sensualité. La sculpture, — et après les fureurs des iconoclastes ce fut une sorte de transaction, — la sculpture, plus coupable, fut proscrite ; la peinture seule fut tolérée, mais à quelles conditions ! L'artiste dut, sous d'amples robes, dissimuler le plus complètement possible la forme humaine et celle même de l'Enfant Jésus. Son but unique fut de donner un corps à l'idée religieuse ; sa première préoccupation, d'éviter toute invitation aux pensées profanes. Le Christianisme avait emprunté aux terreurs des persécutions, aux horreurs des invasions et des guerres, un caractère sombre et farouche, auquel vint se mêler le mysticisme oriental ; car les Grecs de Byzance avaient succédé aux Grecs d'Athènes et de Rome, et

obtenaient encore dans la peinture et la mosaïque une sorte de monopole.

Ce fut l'art byzantin. Les personnes sacrées sont assises dans une attitude hiératique et une immobilité solennelle ; leurs proportions sont maigres et allongées comme celles des ascètes ; l'agencement des membres se perd dans les plis raides et géométriques des draperies ; le geste est d'une extrême sobriété ; l'expression, à peine traduite dans des traits d'une rigidité sévère ; si une pensée élevée semble écrite sur les visages, si l'on sent que l'artiste a voulu exprimer quelque redoutable mystère, la vie paraît absente, les personnages ont un air de spectre : ce ne sont plus des figures humaines, ce sont des symboles mystiques.

Pendant plusieurs siècles se transmet cette peinture religieuse avec la fidélité jalouse dont on entoure la tradition d'un dogme. Il avait suffi de quelques images miraculeuses comme la *Vierge de saint Luc* pour rendre à jamais vénérables et sacrés un type particulier, une certaine pose, que le peintre devait éternellement reproduire. On s'éloigna nécessairement de plus en plus de la nature ; la somptuosité des ornements et des dorures remplaça la beauté absente et accusa d'autant la barbarie du dessin.

On comprend ainsi que sous la féodalité nous retrouvons les peintres joints aux doreurs dans l'organisation des maîtrises et des jurandes. Hélas ! ils étaient tombés si bas qu'ils ne pouvaient à eux seuls former une corporation, et certains pays même les voyaient réunis aux menuisiers. Les traces de cette union du peintre et du doreur ne s'effaceront pas de longtemps. Les ors se multiplièrent, et dans les fonds, et dans les nimbes, et dans

les vêtements. L'or fut mélangé aux couleurs et, même en pleine Renaissance, on voit subsister les nimbes et les fonds dorés.

Ce fut en 1204 que se détermina le premier mouvement artistique de l'époque moderne ; c'est à cette date qu'il faut placer le commencement de la Renaissance. Chose étrange ! C'est par un retour en arrière que l'on sort de la suprême décadence, c'est en se rattachant au passé, aux traditions primitives de Byzance, que l'Italie va se mettre à progresser.

En 1204 les croisés pillent Constantinople, les Vénitiens en rapportent les fameux chevaux de Venise et ramènent avec eux des artistes byzantins, qui bientôt se répandent dans toute l'Italie.

L'art mystique et traditionnel dont les peintres grecs étaient les représentants les plus autorisés avait été continué avec une grande fidélité dans la capitale de Constantin, par le bienfait naturel d'une paix qu'ignorait le reste de l'Empire. Dans la péninsule latine, au contraire, ravagée qu'elle était par tous les fléaux de la guerre et de l'invasion, c'était un miracle qu'un art quelconque eût survécu ; aussi ne trouvons-nous plus ni formes ni actions dans les mosaïques du dixième et du onzième siècle. Les artistes de Byzance allaient ramener les Italiens à leurs traditions primitives, et ceux-ci s'étaient tellement éloignés de la vérité des formes que ce retour aux anciens maîtres les rapprochait de la nature.

Ce rapprochement donna la pensée d'en faire d'autres. Certains peintres vont mettre dans leurs œuvres un sentiment plus personnel. Déjà le mouvement s'accuse, on recherche le modelé, on donne aux formes un certain maniérisme sauvage.

Il semble que ce soient les derniers efforts d'un art qui finit, tandis qu'en réalité ces tressaillements nous marquent la gestation laborieuse d'un art nouveau.

Parmi ces chercheurs inquiets et inhabiles, nous prendrons comme exemple Margaritone d'Arezzo (1212-1289), qui peignit, d'un pinceau rude et barbare, des Christ se tordant sur leur croix, les cheveux en broussailles, les carnations d'un brun verdâtre, et tout pleins d'une laideur farouche.

Un autre peintre faisait mieux, tout en s'écartant moins des traditions. Il les suit, mais les épure, mais les ranime d'un sentiment trop longtemps oublié. Il est encore byzantin, et c'est cependant un novateur. C'est par lui que ce progrès par le retour au passé, dont nous parlions plus haut, s'est le plus complètement effectué.

Cimabue (1240-1302?) fut l'élève d'artistes grecs que le Sénat de Florence avait appelés dans cette ville. Au lieu de recevoir les leçons des manœuvres de peinture qui, pendant des siècles, avaient corrompu et abâtardi les traditions byzantines, il but aux sources mêmes de l'art de cette époque. Ses groupes sont composés avec plus de bonheur, ses draperies ont plus de mouvement et de grâce, ses figures ont plus de naturel et de vie; mais l'expression est encore assez imparfaite pour que le peintre y doive suppléer par des banderolles, qui sortent de la bouche de ses personnages et portent en caractères gothiques la traduction de pensées que le visage est inhabile à rendre.

Il peint des madones immobiles, d'une gravité suprême, au front sévère, aux grands yeux mystérieux. Des anges, systématiquement disposés autour de la Vierge, reproduisent son attitude solennelle et l'austérité de son regard. Nul sourire n'éclaire

ces faces rigides, et pourtant un commencement de tendresse semble s'insinuer dans l'œuvre du peintre et y jeter son reflet incertain. C'est, dans la nuit de ces temps barbares, comme un pâle crépuscule, dont les Florentins s'émurent, et leur enthousiasme s'éleva au point de porter en triomphe, dans les rues de leur cité, une madone de Cimabue, que possède encore l'église de Santa-Maria-Novella de Florence.

Cet enthousiasme ne se comprend plus aujourd'hui, et l'on ne peut en trouver facilement le secret, même dans la comparaison des œuvres contemporaines. C'était cependant un événement que cette expression populaire d'un ardent amour pour les arts, et il semble que cette passion du beau devait évoquer de grands artistes. Cimabue avait eu le mérite de l'éveiller chez ses concitoyens ; il allait avoir l'honneur de donner, dans un de ses élèves, un aliment inépuisable à leur admiration passionnée.

Le peintre florentin se promenait un jour sur les bords de l'Arno ; il vit un jeune pâtre tracer sur le sable la silhouette d'une de ses chèvres ; frappé de ce dessin, il demanda l'enfant à son père pour en faire un artiste, et Giotto [Bondone dit Giotto (1276-1337)] entra dans cet atelier déjà célèbre, d'où allait sortir avec lui la peinture moderne.

Si en effet Cimabue reste byzantin, Giotto s'affranchit de la tradition ; il étudie les rares antiques que l'on connaissait alors, il copie la nature dans sa vérité et sa grâce naïve. Les mains et les pieds se terminaient avant lui par des pointes allongées : ils prennent une forme naturelle ; les figures ont de la vie, les mouvements sont animés, les têtes admirables, et les groupes nous montrent un ensemble harmonique, une action concordante.

Jusqu'alors le pinceau des artistes semblait réservé aux choses sacrées ; les portraits étaient inconnus. Giotto voulut laisser aux siècles à venir les traits de Dante, son immortel ami. Il ouvrit ainsi des voies nouvelles à son art et lui fit faire un pas énorme. Jamais jusqu'ici le peintre ne se mettait en face d'un modèle vivant ; il copiait des images religieuses, en les modifiant suivant les inspirations de son goût, mais sans se servir d'un modèle. C'eût été un sacrilège que de faire poser homme ou femme pour la représentation des personnages sacrés. Ces scrupules étroits mettaient obstacle à tout progrès et ne laissaient de possible qu'une servile imitation. Giotto en affranchissait l'art, et, en faisant le portrait, il se mettait à la recherche de qualités alors inconnues, le clair obscur, les raccourcis, la vérité du coloris, le naturel, la vie.

Bientôt les tableaux religieux furent pleins de portraits. Bon-done, dans les fresques de l'*Incoronata* de Naples, en donna l'exemple aux peintres qui devaient suivre. Ce sont des personnages de l'époque dans leurs costumes et leurs habitudes journalières, qui jouent le rôle de la Vierge et des saints ou se mêlent à leur action : anachronismes choquants, si nous ne devons nous rappeler que ces copies littérales de personnes vivantes et connues nous marquent l'affranchissement des traditions et le retour à la nature, à la réalité.

Les fonds d'or disparaissent des toiles du grand novateur. Ses figures se découpent sur l'azur du ciel, les montagnes s'élèvent à l'horizon, les arbres étendent leurs verts rameaux tout peuplés d'oiseaux merveilleux. Le paysage apparaît pour la première fois dans des tableaux italiens ; pour la première fois aussi, le mouvement et l'expression animent les figures.

L'art était conservé dans son immobilité muette comme une momie des tombeaux égyptiens ; Giotto arrache les bandelettes qui la retenaient captive et fait circuler la vie dans ses membres ; il éveille la pensée sous sa paupière qu'il entr'ouvre. Ce n'est, il est vrai, que par degrés que la vie va remplacer cette longue léthargie, et pour comprendre le mérite du grand maître, il faut comparer ses hardiesses avec la servilité antérieure ; mais la passion apparaît, la grâce se mêle à la grandeur, le caractère individuel, l'accent de la vie se font sentir dans des figures humaines, émues, toutes palpitantes du souffle créateur.

Giotto ne reste pas à Florence, mais rempli de la grandeur de sa mission, il court de ville en ville, prêchant la doctrine nouvelle comme un apôtre inspiré. Naples va le connaître ; Ravenne le verra quelque temps dans ses murs ; Ferrare dans l'Ombrie, Padoue et Assise vont recevoir ses enseignements. Il n'allait pas, d'ailleurs, semer la bonne parole dans un sol infertile. Dans plusieurs contrées déjà, les esprits étaient préparés à la recevoir et secouaient le joug du byzantinisme.

A Sienne, Guido (florissait en 1221) avait fait l'œuvre de Cimabue, et Simone di Martino ou Simone Memmi (1285?-1344), ami de Pétrarque comme Giotto l'était de Dante, apportait, dans une peinture délicate et d'une tonalité claire, une expression tendre, une grâce maniérée. Peintre élégant, il abondait en recherches exquises, et dans son goût pour les décorations ornementales, il multipliait les gaufrures, les ors et les reliefs. Ce Simone Memmi, Giotto le ramène à Pise et l'associe à ses travaux du Campo-Santo.

A Gubbio, Oderisio (mort vers 1299), le grand miniaturiste que Dante a chanté, avait fondé une école florissante qui sera

bientôt l'école ombrienne. Il peignait avec des teintes plates, une pâte fluide, avec des tons de chair clairs et jaunâtres, des figures d'un sentiment religieux peu accusé, mais naïf et vrai.

De son école était sorti Franco Bolognese (florissait en 1313), qui venait de porter à Bologne les enseignements de son maître. Il peint comme lui, mieux que lui, modelant des madones avec un soin minutieux, dans une peinture à la détrempe, mince comme de l'aquarelle, dans le style timide, délicat, précieux, presque enfantin, de l'école ombrienne. Giotto trouvera parmi les élèves de ce peintre un de ses plus fidèles, de ses plus remarquables disciples.

Jacopo d'Avanzi (florissait en 1377), en effet, le meilleur élève de Franco Bolognese, abandonna bientôt son maître et fut un giottesque dans toute la force du terme. Il montra de l'invention, de la verve, du sentiment, et fut aussi avancé dans la science de son art qu'on pouvait l'être à cette époque. Ses décorations du palais communal de Vérone excitèrent l'admiration de Mantegna et sont vraiment, après celles de Giotto, les meilleures fresques du quatorzième siècle.

A Naples comme à Bologne, un certain mouvement se produisait dans la peinture. Tomaso de Stefani (né en 1230) s'était inspiré de quelques sculptures antiques qu'on venait de découvrir, pour joindre le sentiment de la vérité à l'ingénuité de la pensée. Il montrait du goût pour le mouvement et une certaine ordonnance pittoresque. Giotto devait, ici encore, donner à ces efforts un élan plus vif et une direction plus haute. Appelé par le roi Robert à décorer l'église de Santa-Chiara, il en couvrit les murs de fresques admirables; et, non content de donner de si hauts exemples aux peintres napolitains, il s'associa l'un d'eux,

du nom de Simone, et lui confia l'apostolat de cet art nouveau qu'on appelait de son nom.

Simone l'enseigna à Gennaro di Cola (1320-1370), qui sut imiter le style de Giotto de façon à tromper un connaisseur. Gennaro le transmit à Stefanone, son élève, qui nous a laissé des pages savantes, pleines d'une simplicité magistrale, et dont le coloris, intact encore à cette heure, montre la vigueur et la transparence d'un tableau à l'huile.

Les traditions du grand novateur devaient, à Naples, survivre à ses œuvres. Dès le quinzième siècle, un certain Barionuovo, administrateur de l'église de Santa-Chiara et dont le nom est, en Italie, synonyme de vandale, fit couvrir d'un badigeon clair les fresques de Giotto, trouvant que leurs couleurs sombres rendaient l'église obscure et mélancolique. Ce fut une perte irréparable. Heureusement on peut encore à Padoue et Assise, dans d'autres peintures murales du maître, admirer, malgré l'altération des chefs-d'œuvre, la hauteur de son génie. On les trouvera fort malaisées à comprendre dans leur allégorisme subtil. Il en est de ces peintures symboliques comme de certains passages de la *Divine Comédie* dont nous avons perdu la clef.

Florence, dans ce concours des villes d'Italie à fêter le retour des arts à la nature et à la vérité, Florence n'était pas la moins ardente à s'élancer sur les traces de son glorieux enfant. C'est dans la République florentine que son école allait être le plus féconde en œuvres remarquables et en disciples illustres. C'est ici que la peinture giottesque allait se conserver avec le plus de pureté, et longtemps sans modifications sensibles : elle avait pris trop d'autorité pour ne pas mériter quelque servilisme.

Elle faisait loi, et Cennino Cennini (florissait en 1437) en fixa, dans son *Libro dell'Arte* (1), la méthode et les procédés.

Les temps étaient favorables aux progrès artistiques. Au quatorzième siècle, la société chrétienne et féodale est pleinement organisée et, à travers des guerres sans nombre, la paix sociale est assurée. Les richesses se reforment de toutes parts, et avec les richesses viennent le luxe et ses recherches exquises. Nulle part en Europe la civilisation n'était aussi florissante, aussi avancée qu'en Italie, et ce beau pays allait devenir la terre classique des arts. Les familles riches et puissantes y abondaient ; elles cherchaient à dominer sur leurs concitoyens non plus par les armes, mais par l'influence. Dans chacun des petits États et des villes libres, qui s'étaient formés et élevés de toutes parts sur le sol italien, se trouvaient des émules de Périclès qui cherchaient à asservir leur patrie en l'embellissant. De puissantes corporations, dont l'esprit de corps ne peut être compris au siècle où nous sommes, mettaient leur orgueil à la décoration de leurs édifices communs. L'aristocratie, l'église, la bourgeoisie luttaient de splendeur et faisaient à l'envi appel aux artistes ; de tous les points de l'Italie allaient surgir des écoles de peinture.

Florence cependant conservera longtemps encore la suprématie des arts. C'est chez elle, que jusqu'au quinzième siècle, les progrès les plus remarquables s'accomplissent, c'est d'elle que sortent les chefs d'école et les réformateurs. Les destinées de son école se confondent, pour ainsi dire, avec celles de la Renaissance. C'est ainsi que le monument le plus important de la peinture, dans cette époque d'enfantement laborieux, se re-

(1) Traduit par V. Mottez. Librairie Renouard, 1838.

trouve au Campo-Santo de Pise. Sur les murs de ce cimetière célèbre, Andrea Orcagna (1308?-1368) et son frère Bernard, après Giotto, Buffamalco et Simone Memmi, peignent en des fresques émouvantes la Danse des morts, le Jugement dernier, l'Enfer, le Paradis, tout un cycle curieux des idées du siècle sur les suprêmes destinées de l'homme.

Le Campo-Santo est l'œuvre capitale des giottesques et résume dans sa plus haute et sa plus énergique expression le mouvement artistique de cette école. Ce mouvement consiste surtout, nous l'avons vu, dans la recherche de la nature et dans l'émancipation de la pensée personnelle du peintre. Cette pensée était religieuse, et les temps voulaient qu'elle prît une forme symbolique. Mais les splendides effloraisons de la société chrétienne, en cette phase de jeunesse et d'espérance, ne comportaient pas la continuation du symbolisme terrible des Byzantins ; la peinture était devenue l'interprète des tendresses religieuses.

Fra Angelico de Fiesole (1387-1455) laisse s'épancher son âme tendre et ardente dans des œuvres d'un goût délicat, d'un sentiment exquis, d'une pureté idéale. L'extrême sérénité de ses madones sur fond d'or a pour nous un charme pénétrant. Ce sont des peintures faciles dont la pensée ne semble point profonde, et pourtant, si l'on concentre un peu son attention sur ces œuvres émues et naïves, il s'éveille en vous comme un sentiment de paix éternelle et de céleste béatitude.

C'est que la foi de ces peintres mystiques était de celles qui soulèvent les montagnes ! les ardeurs de leurs convictions sont incroyables. Il nous faut, pour en donner l'idée, raconter un trait de Fra Angelico. Un jour que tout le couvent était au

réfectoire, il n'apparaît pas à sa place accoutumée ; on attend un moment, puis on s'inquiète et l'on va heurter à sa porte. Après avoir frappé en vain, on entre, et l'on trouve le Beato dans sa cellule, prosterné à terre dans une sorte d'extase, les yeux baignés de larmes, et sanglotant devant un Christ en croix qu'il avait commencé de peindre.

Comment les œuvres de tels hommes eussent-elles pu rester froides et inanimées ! Beato Angelico ne fut cependant pas, parmi les maîtres primitifs, celui qui sut donner le plus d'expression à ses figures ; cet honneur était réservé à un autre, à un maître, mort jeune et plein de gloire, dont la courte et brillante existence semble, au ciel de la Renaissance, le passage d'un météore.

Masaccio (1401-1443), en effet, fut un des génies les plus remarquables de cette époque. Il est, par son talent, presque le contemporain de Raphaël, et Mengs n'hésite pas à le placer au premier rang de ceux qui ouvrirent la voie aux grands maîtres du quinzième siècle. « L'expression de ses têtes est si vraie, dit-il, que les âmes y sont aussi bien dépeintes que les corps. »

C'est dans les fresques de l'église des Carmes à Florence et de l'église Saint-Clément à Rome qu'on peut juger du mérite de Masaccio. De ces peintures date véritablement l'art moderne, car si Giotto en eut le sentiment et sut aller vers lui, Masaccio le premier put l'atteindre. Le premier, il donna au corps humain sa forme correcte et, sans s'arrêter à un contour vrai et pur, il modela avec une justesse qui donne la vie. Ce fut pourtant dans l'expression des têtes que se concentrèrent tous ses efforts, et, non content de copier la nature, il sut ennobler ses modèles et leur prêter cette beauté idéale qui provoquera des emprunts de Raphaël lui-même. Il faut cependant,

pour goûter ce grand peintre, être habitué à la fresque et savoir passer au-dessus d'une certaine sécheresse et dureté de style ; il faut encore savoir ne pas prendre garde à une symétrie presque puérile dans la disposition des groupes et l'action des figures.

Masaccio mourut jeune, empoisonné, dit-on, par des rivaux jaloux de sa gloire. Parmi ses concitoyens, nous devons citer Paolo Uccello (1402?-1479?) et Andrea del Castagno (1403?-1477?). Le premier découvrit les lois de la perspective ; le second perfectionna l'art d'exprimer les raccourcis ; il chercha la couleur des tonalités, soit intenses, soit profondes, et eut le bonheur de pouvoir appliquer le résultat de ses recherches à la peinture à l'huile qui venait de s'introduire en Italie. On l'accusa même d'avoir assassiné Domenico Veneziano (1420-1470 ?) qui lui en avait révélé le secret, pour être seul à le posséder.

Cette découverte de la peinture à l'huile est, on le comprend assez, d'une extrême importance, et sa vulgarisation en Italie va y changer les conditions de la peinture et y déterminer la naissance d'écoles nouvelles. Avec ce procédé, le clair-obscur, la perspective aérienne vont faire de rapides progrès, car les difficultés de la peinture murale ont jusqu'ici fait obstacle à leur développement. On peut même dire que ces qualités essentielles de la peinture moderne sont encore inconnues aux Italiens. Les séductions de la couleur, la perfection à laquelle les retouches successives de la peinture à l'huile permettent d'atteindre, la vérité, l'illusion du rendu, vont transformer l'art de cette époque. Il semble même que les artistes doivent se précipiter dans cette voie nouvelle et abandonner les sévérités de la fresque. Il n'en est rien cependant ; la fresque pendant plusieurs siècles encore conservera la faveur publique. Si le procédé

nouveau ouvre aux amoureux de la couleur et à un pays tout entier une carrière artistique encore inexplorée, si l'école vénitienne en reçoit l'existence, les grands dessinateurs de Florence restent fidèles à la peinture murale, et Michel-Ange dédaignera même de se servir jamais de l'invention de Jean de Bruges. Ce sera le seul, il est vrai, qui affichera de tels mépris et une pareille exclusion, et l'école florentine même recevra de cette découverte un merveilleux développement.

D'autres causes viennent concourir à faire du quinzième siècle, au seuil duquel nous sommes parvenus, l'époque du plus complet, du plus glorieux épanouissement des arts.

On s'est mis à faire des fouilles dans les ruines des grandes cités, et Laurent de Médicis rassemble dans ses jardins jusqu'aux moindres morceaux de sculpture antique que rencontre la pioche de l'ouvrier. Ce goût s'étend, les particuliers s'en mêlent, et bientôt s'élève de terre tout un peuple de héros et de dieux disparus. L'antiquité se montre aux yeux éblouis avec le charme de ses riants mensonges, avec la magie de sa beauté, avec la majesté de ses grandes lignes sculpturales. En vain l'ardent Savonarole allume ses bûchers et promène dans Florence les bannières innombrables de ses processions, la Vénus antique a vaincu ; elle arrache aux pieux artistes les plus fervents hommages, et les voilà qui s'en vont, par des sentiers oubliés, à la recherche de l'ancien idéal !

Ce n'est pas simplement la mythologie introduite dans la peinture, c'est la réhabilitation de la forme humaine, jusqu'alors soigneusement voilée ou traitée sans préoccupation du beau. C'est l'anoblissement des lignes dans lesquelles se renferme le corps humain, et qui, au lieu d'accuser les maigreur et les pauvretés

du modèle, s'arrondissent et s'épurent suivant la loi des proportions et de l'harmonie. On s'élève enfin du caractère particulier au caractère général, des individualités aux abstractions.

L'influence de l'antiquité ne fait que développer le mouvement des giottesques et de leurs successeurs vers la nature, en ajoutant la recherche de la vérité typique à celle de la vérité individuelle, et en mettant au premier rang l'étude du corps humain. Cette étude, à laquelle des préjugés religieux ont longtemps mis obstacle, va, sous l'influence d'une plus grande diffusion de lumières et d'une plus grande indulgence de doctrines, pouvoir être menée jusqu'en ses dernières limites. Verrochio (1432-1483) moulera des cadavres et Michel-Ange (1478-1564) les disséquera ; l'anatomie deviendra une véritable passion à laquelle les artistes dévoueront leur jeunesse, et les merveilles que cette science produira sont trop éclatantes pour qu'on puisse insister sur ce progrès.

Enfin, avec la renaissance des arts était née et marchait côte à côte la renaissance littéraire, qui fortifiait de ses progrès ceux de la peinture. Dante, Pétrarque et Boccace avaient fixé la langue italienne par leurs écrits immortels. En même temps que les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, réapparaissaient ceux de la littérature ancienne. La prise de Constantinople va jeter en Italie, avec les lettrés de l'empire d'Orient, des trésors de philosophie, de science et de poésie ; de poésie surtout, car à la logique impitoyable d'Aristote les philosophes, les théologiens mêmes préféreront les allégories enchanteresses du divin Platon ; Platon, cet amant du beau et de l'idéal, dont les idées esthétiques et les théories amoureuses inspireront pendant tout le quinzième siècle les poètes et les artistes.

Nous avons raconté les origines et les commencements de la Renaissance; nous avons franchi les époques laborieuses des tâtonnements et sommes arrivé à des peintres d'un art plus avancé. Ceux que nous allons aborder n'ont point perdu la fraîcheur de sentiment des maîtres primitifs et ils savent la dégager des défauts choquants qui, chez ces vieux maîtres, déroutent souvent, malgré le charme de leur naïveté, la meilleure volonté du monde. Ce sera maintenant par des tableaux présentés suivant un ordre chronologique, et par des notices mises en regard, que nous continuerons cette étude de la peinture italienne, et sans doute avec plus de fruit que nous ne le pourrions faire dans les pages de cette introduction. Il ne nous reste que quelques mots à dire sur les principales écoles qui se partagent l'Italie, sur leurs caractères et leurs destinées.

L'introduction de la peinture à l'huile dans les ateliers de Venise donna naissance, comme nous l'avons fait pressentir plus haut, à une école d'éminents coloristes. Orientaux de l'Italie par leur origine, par leurs rapports incessants avec les peuples de l'Asie, les Vénitiens ont cet œil des Persans et des Indiens qui saisit d'instinct toutes les lois de la couleur. Ils n'ont pas à apprendre la loi des tons complémentaires; ils savent naturellement les marier et les exalter sans dureté et sans crudité. Puis on trouve à Venise cette particularité qui est propre aussi à la Hollande et qui fit de ce pays une autre patrie de la couleur. La vapeur d'eau s'élève incessamment des lagunes et remplit l'atmosphère, les couleurs se rompent, se tempèrent et s'harmonisent. Dans un ciel pur, l'aveuglante clarté du soleil mange les nuances et les demi-teintes, mais en revanche

la ligne est nettement écrite, et à Florence, à Rome, comme à Athènes, on est sollicité au dessin. Dans les lagunes, au contraire, les lignes sont plus vagues, les contours se fondent, les vapeurs estompent les lointains et dégradent les plans par la perspective aérienne, qui devra ici être mieux connue que dans ces contrées où l'éclat de la lumière et la pureté de l'air rapprochent les distances. Les peintres vénitiens furent encore sollicités à être coloristes par la vue de la foule bigarrée qui remplissait leur port, par le luxe et les fêtes de leur riche aristocratie. Ils apprenaient, en faisant le portrait de leurs nobles, à acquérir une connaissance plus parfaite des teintes locales et à employer une extrême variété de tons. D'un autre côté, la préoccupation de l'effet optique leur fait négliger l'impression morale ; les anachronismes, les invraisemblances se multiplient dans leurs tableaux : ils ont pour les yeux des régals merveilleux, mais ne parlent ni à la raison, ni au sentiment.

C'est là leur infériorité sur les Florentins, qui s'adressent toujours aux facultés les plus élevées de notre être. Si à Venise la couleur est tout, il n'y a guère que la couleur qui manque à Florence ; Léonard lui fait connaître toutes les suavités de la peinture ; Michel-Ange, toutes ses fiertés et toutes ses grandeurs. Les origines de l'école florentine, née dans un siècle d'ardente foi religieuse, la rendaient fidèle à la fresque, seule décoration des édifices sacrés. Sa peinture s'était développée en même temps que la statuaire sous l'influence des mêmes causes et des mêmes artistes, à la fois sculpteurs et peintres. Aussi, jamais plus puissante école de dessin n'a paru dans le monde, jamais l'art n'a atteint, si ce n'est dans le seul Raphaël, une semblable dignité, une égale hauteur de style.

L'école de Venise, plus tard venue, resta plus longtemps féconde; celle de Florence s'incarna dans la personnalité de Michel-Ange et dégénéra bien vite entre les mains des imitateurs de ce maître inimitable. L'influence de Léonard eût dû être un obstacle à cet asservissement, mais il n'y avait pas place à Florence pour deux génies d'une telle valeur, et l'auteur de *la Cène* s'en fut à Milan régénérer l'école lombarde.

Cette école, fondée par Mantegna, qui étudiait les antiques pour aller à la nature, entra avec Léonard dans une seconde phase, brillante mais éphémère, et qui ne devait pas être la dernière de ses transformations. Le Corrège lui donna son caractère définitif, celui du moins dans lequel elle devait vivre de longs jours, et jusqu'au moment de la décadence générale : « la plénitude des contours, la grâce souriante de visages, le bel empâtement des colorations fortes et transparentes, le fréquent usage des raccourcis et spécialement la recherche des effets du clair-obscur. » Ce sont là, d'après Lanzi, les particularités qui distinguent les peintres lombards.

Nous avons parlé d'Oderisio et de l'école de miniaturistes qu'il avait fondée; Gentile da Fabriano (1370 ?-1450), le compagnon de Fra Angelico, ne fit que développer les tendances de cette école, qui, sous le nom d'ombrienne, conserve le coloris clair, léger, transparent, la netteté d'exécution, l'éclat et la délicatesse de tons de la miniature. Le sentiment religieux est très-pur; les figures montrent une élégance fluette et cette affectation de grâce qu'on nomme gentillesse. Cette peinture est souriante, aimable, facile, pleine de douceur, remplie de tendresse et de grâce jolie, mais elle manque des qualités viriles de l'art, que Raphaël seul devait lui donner.

Mais Raphaël n'est plus ombrien, il ne l'est qu'au début de sa carrière. L'école ombriennese termine en lui et devient romaine. Le grand peintre qui opère cette transformation semble cependant n'appartenir ni à l'une ni à l'autre des deux écoles : il est si fort au-dessus de ses maîtres et de ses disciples ! c'est Giulio Pippi, son élève favori, qui donne aux peintres romains leur caractère particulier. Il s'inspire presque uniquement de l'antiquité, mais de l'antiquité de Rome ; ses formes sont énergiques et courtes, son mouvement ressenti ; son style, d'ailleurs fier et robuste, a quelquefois une rudesse farouche, et dans ses toiles respire une majesté héroïque mais pesante.

Toutes ces écoles étaient fort en décadence quand les Carrache établirent à Bologne leur célèbre académie. Ils conviaient les artistes de leur temps à un mouvement éclectique ; ils cherchaient à réunir, dans un style mixte, les qualités dominantes des meilleurs maîtres ; c'était bien l'enseignement qui convenait à l'époque, et toute l'Italie en accepta la loi.

Cependant le cavalier Josépín (1560-1640), qui prétendait être idéaliste, et Michel-Ange de Caravage, qui avait pris le nom de naturaliste, se partageaient un certain nombre d'élèves. D'autres s'attardaient à imiter Véronèse ou Michel-Ange.

Puis l'art s'abaissa rapidement. Après l'éclat éphémère de l'école de Naples, si tard venue, si tôt disparue, le Florentin Luti porta le coup de grâce à la peinture italienne en introduisant dans son pays les fadeurs de Van Loo.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MAÎTRES

ALBANE (l') ou		LANFRANCO (Giovanni).	203
ALBANI (Francesco).	199	LUCIANI (Sebastiano).	107
ALEXANDRE VÉRONÈSE.	211	LUINI (Bernardino).	55
ALLEGRI (Antonio).	115	MANTEGNA (Andrea).	7
AMERIGHI (Michel-Angelo).	191	MARATTA (Carlo).	223
BARBARELLI (Giorgio).	71	MAZZOLA (Francesco).	143
BARTOLOMMEO (Fra).	67	PALMA LE VIEUX ou	
BASSAN (Jacques).	155	PALMA (Jacopo).	87
BELLINI (Gentile).	3	PARMESAN (le).	143
BONIFAZIO.	135	PÉRUGIN (le).	15
BOTTICELLI (Sandro).	19	PIPPI (Giulio).	127
BRONZINO (Agnolo).	139	PONTE (Jacopo da).	155
CALCAR (Giovanni).	123	PROCACCINI (G. Cesare).	183
CALIARI (Paolo).	163	RAPHAEL SANZIO.	91
CARAVAGE (le).	191	RENI (Guido).	195
CARRACHES (les) ou		RICCIARELLI (Daniele).	147
CARRACCI (Annibale).	179	ROBUSTI (Jacopo).	159
CARRACCI (Lodovico).	175	ROSA (Salvator).	215
CIMA DA CONEGLIANO.	51	SANTI (Raffaello).	91
CORRÉGE (le).		SARTO (Andrea del).	111
COSTA (Lorenzo).	59	SCHEDONE (Bartolommeo).	187
CREDI (Lorenzo di).	43	SEBASTIANO DEL PIOMBO.	107
DANIEL DE VOLTERRE.	147	SIGNORELLI (Luca).	11
DOMINQUIN (le).	207	SOLARIO (Andrea).	47
FETI (Domenico).	151	TINTORET (le).	159
FILIFEPI (Alessandro).	19	TITIEN (le).	75
GARBO (Raffaellino dél).	63	TURCHI (Alessandro).	211
GHIRLANDAJO (le).	23	VANNUCCI (Pietro).	15
GIORGIONE (le).	71	VECELLI (Tiziano).	75
GRILLANDAJO (Domenico).	23	VÉRONÈSE (Paul).	163
GUIDE (le).	195	VINCI (Lionardo da).	27
JULES ROMAIN.	127	ZAMPIERI (Domenico).	207

GENTILE BELLINI

ÉCOLE VÉNITIENNE

14267-1507

PORTRAITS D'HOMMES

(N° 59 du Catalogue.)

Nous avons commencé notre galerie des peintres français par un portrait de Clouet, nous ouvrons la série des maîtres italiens par un portrait de Bellin. Ce n'est pas que nous tenions à faire d'un portrait le frontispice du livre ; nous n'avons pas pour ce genre une telle partialité. Nous aimions à avoir pour point de départ une des toiles du salon carré, et nous avons pris, tout simplement, la plus ancienne. Il s'est trouvé que c'est un portrait, et chez les Italiens comme chez les Français. Est-ce un hasard ? je ne le crois pas. La peinture n'a cependant pas commencé par la reproduction des traits, soit d'un ami, soit d'un protecteur ; c'est à la divinité que partout ont été consacrées les prémices des arts, les premiers essais du peintre ou du sculpteur. Mais le portrait marque l'heure où l'art s'affranchit, où il va à la nature, à la vérité, qui seule peut lui donner la vie. C'est quand le Giotto peignit la face sévère de Dante que la peinture italienne commença sa Renaissance, et c'est aussi par un portrait que Gentil Bellin s'affranchit des traditions, et vient tout d'un coup de s'élever à la hauteur des meilleures époques de l'art.

On ne peut en effet comparer le tableau qui nous occupe avec les

autres œuvres de Bellin, tant ces personnages sont merveilleux de vie, de naturel et de coloris ; tant ils sont dessinés d'un trait ferme et large.

Antonello de Messine vient d'introduire la peinture à l'huile dans l'Italie, les frères Bellin en apprennent de lui les procédés et s'en rendent maîtres comme des Vénitiens seuls peuvent le faire. Sans doute, dans les tableaux d'histoire et de sainteté, dans les compositions un peu compliquées que nous a laissées Gentil Bellin, nous voyons qu'il a, comme ses contemporains, fort à apprendre encore ; mais dans le portrait, quand il n'a qu'à saisir la nature sur le vif, il sait la rendre d'une façon vraiment magistrale.

Le coloris est bien de Venise et prélude aux merveilles du Giorgione et du Titien, mais on remarque aussi dans ce tableau quelque chose de large et de moelleux qui est encore inconnu à l'Italie et n'est point d'ailleurs ordinaire à Gentil Bellin. Il a, en effet, généralement plus de sécheresse que Jean son frère, et, avec un sentiment plus vif du pittoresque, il montre moins d'âme. Est-ce là ce qui longtemps a fait attribuer à Jean Bellin ces deux portraits réunis dans le même cadre ? Est-ce encore pour cette cause qu'on a pu supposer que les deux frères y avaient travaillé en commun ?

Et qui sont ces deux personnages ? Naguère encore on les nommait Jean et Gentil Bellin. L'autorité de Félibien, en 1666, consacrait sur ce point une tradition déjà ancienne ; les cheveux noirs auraient indiqué Jean Bellin, les cheveux roux auraient appartenu à son frère. Cependant il est actuellement reconnu que Gentil Bellin ne nous a pas donné son portrait dans ce tableau : celui que Ridolfi a tiré d'une peinture où l'auteur s'est représenté lui-même, et la médaille que Camelo grava à son effigie, ne ressemblent ni à l'une ni à l'autre des deux figures qu'on admire au salon carré.

Une copie ancienne de ce tableau se voit au Musée de Berlin.



C. MELTZER D.

GENIL BELINI

J. GUILLEME S

PORTRAITS D'HOMMES

ANDREA MANTEGNA

ÉCOLE LOMBARDE

1431-1506

LE PARNASSE

(N° 252 du Catalogue.)

Mantegna représente Apollon assis, faisant danser les Muses au son de sa lyre; à droite, et sur le devant du tableau, le complaisant Mercure s'est chargé de la garde de Pégase, dont le pied frappe la terre, dont les ailes entr'ouvertes semblent prêtes à l'enlever au ciel. Une double action que le peintre a introduite dans ce charmant tableau lui nuit peut-être, en partageant notre attention. Sur la cime d'un rocher que le temps et la nature ont percé, et dont la voûte irrégulière laisse apercevoir au loin une vaste et riante campagne, il a placé Vénus recevant les adieux de Mars. A leurs pieds le malicieux Amour, à l'aide d'une sarbacane, vient d'éveiller la jalousie de Vulcain, qui, furieux, de l'entrée de ses forges, est témoin de son déshonneur.

L'exécution de cette composition est d'un précieux et d'un fin admirables. Les groupes des Muses sont délicieux; que de grâce, que de souplesse, que d'agilité dans leurs mouvements! Que de légèreté dans ces draperies! Qu'elles sont ingénieusement ajustées pour ne rien dérober à la vue, de l'élégance et de la beauté des formes! Mantegna avait à représenter dans Pégase un animal assez

étrange et qu'il était plus aisé de décrire que de peindre : il en a fait un être absolument idéal et digne de son rôle poétique.

Quoique notre peintre, en perfectionnant au plus haut degré le style de Squarcione, soit resté fidèle aux principes qu'il puisa dans son école, on ne retrouve nulle part, dans ce bel ouvrage, la sécheresse ordinaire à ses premières productions, et, à l'exception de la figure de Vulcain qui, malgré la pureté du dessin, tient encore un peu de l'époque des *quattrocentisti*, on pourrait croire ce tableau de l'époque de Raphaël. Squarcione, ce qui peut étonner tout d'abord, n'a pas peu contribué à faire acquérir au maître padouan cette souplesse, cette douceur que nous admirons. Cependant ce ne fut ni par ses leçons ni par ses exemples ; mais quand Mantegna eut mérité la colère de son vieux maître en épousant la fille de Jacopo Bellini, Squarcione critiqua amèrement dans son ancien élève l'imitation des marbres antiques. « Il eût mieux fait de peindre ses figures en couleur de marbre, » s'écriait-il, « plutôt que de les peindre vivantes sans leur donner la vie. » Ces reproches frappèrent au vif Andréa, mais il en sentit la justesse et prit des soins infinis pour donner à ses chairs toute la tendresse, toute la douceur, toute la morbidessé de la vie.

Ce tableau, qui nous vient de l'ancienne collection royale, a fait partie du cabinet d'Isabelle d'Este. Cette princesse, fille d'Hercule d'Este 1^{er}, duc de Ferrare, avait épousé en 1490 J.-F. de Gonzague III^e du nom, marquis de Mantoue ; protectrice éclairée des arts, elle avait rassemblé dans son palais de Saint-Sébastien une nombreuse collection de tableaux et de sculptures. Nous allons la retrouver à propos d'un tableau de Lorenzo Costa, qui a immortalisé les talents de la princesse et les agréments de sa cour.



MAISONNAIS. F.

MAISONNAIS. F.

E. LOISAY. D.

LE PARLYSE

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LUCA SIGNORELLI

ÉCOLE FLORENTINE

1441-1523

LA NAISSANCE DE LA VIERGE

(N° 389 du Catalogue.)

On rencontre au Louvre, dans la petite galerie des anciens maîtres italiens, un tout petit tableau d'une coloration sombre, qui forme comme une tache parmi les toiles aux tons clairs qui l'environnent. On passerait sans l'apercevoir, si le nom qui se trouve au bas du cadre ne s'imposait à l'attention : Signorelli ! c'est-à-dire l'initiateur de Michel-Ange, celui qui, sans être son maître, est le seul peintre dont la marque se retrouve dans les œuvres du grand Florentin, le seul du moins à qui Michel-Ange ait fait quelque emprunt.

Il est malaisé sans doute de savoir quelles furent les influences et les leçons qui préparèrent cet audacieux génie. De tous ceux dont l'histoire des arts conserve le souvenir, il n'en est point qui durent moins à autrui et qui trouvèrent plus en eux mêmes. Nous savons cependant que Michel-Ange copia les fresques de Signorelli au dôme d'Orvieto, et qu'il daigna même s'en approprier certaines figures. Nul peintre, et non pas même Ghirlandajo son maître, n'eurent sur lui une aussi grande influence. Le *Jugement dernier* d'Orvieto annonce celui de la chapelle Sixtine, qui en reproduit certains passages, et il existe entre le talent de Signorelli et

le génie de Michel-Ange une sympathie que nul ne peut méconnaître.

Hardi dans ses conceptions, épris des attitudes tragiques et des lignes violentes, dessinateur fougueux et savant, Signorelli étudia la figure humaine avec une ardeur incroyable. On nous raconte qu'un de ses fils ayant péri de mort violente, il le dépouilla de ses vêtements et se mit à dessiner son cadavre ; il l'aimait avec passion, mais il sut comprimer sa douleur et ne le pleura que quand il eut fini son étude.

Il voyait en tout le côté grave des choses ; dans la *Naissance de la Vierge*, tout autre eût cherché à faire ressortir toutes les joies et les tendresses qui accueillent un nouveau-né. Signorelli montre une austérité étrange et jette sur toute cette scène une teinte sombre et triste. Le tableau est d'une coloration énergique dont les tons bruns font pressentir quelque chose de solennel et de mystérieux.

Dans une chambre nue et sévère, sainte Anne, de sa modeste couche, soulève l'enfant qui vient de naître ; la femme qui la reçoit de ses mains a cette parfaite élégance que nous admirerons bientôt dans Ghirlandajo. Un homme se penche sur le pied du lit ; il est dessiné avec vigueur et dans une attitude un peu contrastée qui tranche avec la pose naturelle, aisée et pleine d'ampleur de saint Joachim, qu'on voit au premier plan écrire sur ses genoux. Cette dernière figure est bien un peu le prototype des prophètes que Michel-Ange va peindre avec tant de grandeur et de majesté aux voûtes de la chapelle Sixtine. Nul ornement, nul accessoire, rien que ces personnages aux fières attitudes, qui sans joie et sans sourire assistent à la naissance de l'enfant prédestiné. Certes, ce tableau n'est pas l'œuvre d'une âme vulgaire, et à qui l'étudiera avec attention, le talent de Signorelli apparaîtra dans toute sa puissance et son originalité.



L. CHAPPEL.

SIGISMONDO.

LA NAISSANCE DE LA VIERGE

C. METTAS.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

VANNUCCI, DIT LE PÉRUGIN

ÉCOLE OMBRIENNE

1446-1524

LA VIERGE ET L'ENFANT

(N° 426 du Catalogue.)

De même que Luca Signorelli nous fait pressentir Michel-Ange, le Pérugin nous annonce Raphaël ; mais il existe entre Raphaël et son maître des rapports beaucoup plus étroits, car Raphaël, qui peignit absolument dans le goût péruginesque au début de sa carrière, ne fit encore que développer le style de son maître pendant la première moitié de son existence et jusqu'à *la Dispute de la Trinité*, qui marque le point où le grand peintre délaissa les traditions de l'école ombrienne pour fonder l'école romaine.

Pérugin est l'incarnation la plus pure, la plus brillante de l'école ombrienne, qui, longtemps dédaignée et presque inconnue, est maintenant saluée d'un enthousiasme égal au dédain d'autrefois. La pensée religieuse, le sentiment mystique est réalisé par ce peintre dans sa forme la plus élevée et la plus suave. Il conserve la naïveté des premiers maîtres sous un dessin plus savant, la symétrie ancienne se voile sous une ordonnance ingénieuse, et le coloris des miaturistes de l'Ombrie s'échauffe sous son pinceau sans rien perdre de ses qualités natives. Rien n'égale la grâce douce et pénétrante qui remplit ses œuvres ; à la pureté angélique du maître de Fiesole, la tendresse humaine vient s'unir, sous le voile d'une adorable mélancolie.

Pietro Vannucci ne conserva pas toute sa vie la même profondeur de sentiment, ni la même élévation de style. Le supplice de Savonarole (1498), qui jeta dans le cloître fra Bartolommeo, fit tomber le peintre de Pérouse dans l'impiété et le matérialisme même, s'il faut croire Vasari. Ce qui était sorti de son cœur ne pouvait se retrouver sous son pinceau; le Pérugin ne fit plus que du métier et se répéta sans cesse dans une manière hâtive, dégénérée et prétentieuse. Notre tableau date heureusement de la première période de sa vie : il fut peint en 1491. Il est compté parmi ses chefs-d'œuvre et a mérité l'admiration des critiques les plus éminents.

« La Mère du Verbe », nous dit M. Gruger (1), « est assise au milieu d'un *atrium* dallé de marbre et tient sur ses genoux l'Enfant divin qui nous bénit. A gauche, sainte Rose porte un vase de cristal et une branche de rosier. A droite, sainte Catherine tient un livre et une palme; deux anges sont en prière sur le second plan. Pérugin est là dans toute sa beauté, dans toute sa grâce. Les anges s'inspirent à la source des voluptés chastes et intellectuelles. Les saintes ne regardent pas autour d'elles; leur demeure est au ciel et elles voient toutes les choses de la terre en passant. Quant à la Vierge, extatique et langoureuse, elle exerce sur l'âme une singulière attraction. Sa physionomie est limpide et comme transparente; le front est haut et large; les yeux sont perdus dans l'immensité des mondes invisibles; le nez est finement dessiné; la bouche est petite et chaste; l'ovale du visage est délicat et pur; les cheveux blonds s'arrangent en bandeaux au sommet de la tête et forment des boucles dorées qui tombent jusque sur le cou; le voile est à peine visible et semble faire partie de la personne, tant il s'y adapte avec convenance; il en est de même de la double tunique, des chapelets de coraux et des rares bijoux qui enrichissent le costume. L'esprit veut en vain pénétrer le secret de ces délicieuses figures; il s'arrête, rempli de respect, à l'entrée du sanctuaire, et, sans comprendre, reste sous le charme d'une harmonie céleste. »

(1) *Les Vierges de Raphael*, t. I, p. 439. Librairie Renouard.



HETTAIS. DEL.

PERUGIN. PIX.

T. MEYER-HEINE. SC.

LA VIERGE ET L'ENFANT.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

ALESSANDRO FILIPEPI, DIT IL BOTTICELLI

ÉCOLE FLORENTINE

1447-1510

LE MAGNIFICAT

(N° 183 du Catalogue.)

Dans cette belle aurore de la Renaissance, qui brilla d'un si vif éclat sur la cité de Florence, l'un des peintres, non point des plus influents, mais des plus exquis et des plus charmants, fut sans contredit Alessandro Filipepi, ou, pour le nommer d'un nom plus connu, Sandro Botticelli.

Les chefs-d'œuvre antiques chaque jour se levaient des ruines du passé, mais n'avaient point encore porté une vive atteinte à ces merveilles de la foi et de la poésie religieuses qui sortaient du cœur naïf et ému des maîtres primitifs et de leurs mains encore inhabiles. Les croyances catholiques restaient la source la plus féconde des œuvres artistiques, et si la beauté antique, aux contours pleins, aux proportions harmonieuses, commençait à attirer les esprits, elle servait surtout à corriger la forme des figures et n'enlevait rien à leur sentiment si pur et si élevé.

Botticelli peignit des Pallas et des Vénus en leur imprimant un cachet un peu étrange, une singularité à la fois charmante et barbare, et cette grâce naïve qui est la première adolescence de l'art; comme il avait donné à la muse antique des ornements de la muse chré-

tienne, il emprunta pour celle-ci quelques-unes des séductions de la Grèce antique, séductions toutes de formes et purement extérieures.

En admirant, dans la Madone du Louvre, la naturelle aisance des mouvements et la grâce des attitudes, ainsi qu'une ampleur de dessin inconnue aux prédécesseurs du peintre florentin, nous retrouvons le sentiment des Filippo Lippi et des Beato Angelico, avec cet archaïsme particulier qui désarme la critique et ouvre les cœurs. Une tendresse mélancolique remplit toute cette composition. La Vierge, qui inscrit le *Magnificat* dans les pages du missel, montre, dans un sourire à peine ébauché, toutes les douceurs de son âme et la douleur résignée d'un cœur prophétique. L'heure d'allégresse où fut chanté le *Magnificat* est loin de sa pensée, et sa tête se penche avec amour, mais avec un amour mêlé de joies et d'angoisses, sur le divin enfant. L'enfant est tout à l'heureuse insouciance de son âge, et, comme dit le poète,

Ouvrant de toutes parts sa jeune âme à la vie,
Et sa bouche aux baisers.

Tandis que le saint archange Michel soulève au-dessus de la tête de la Vierge la couronne de gloire qu'illuminent les rayons de l'Esprit-Saint, deux jeunes saints viennent, présentés par leur ange gardien, s'agenouiller de l'autre côté. L'un d'eux tient le livre et l'écri-toire, et tourne vers la Madone une figure ardente tout émue d'une tendre dévotion ; l'autre se détourne et semble refléter dans ses traits. avec une teinte plus triste, la pensée mystérieuse de Marie.

Certaines maigreurs, un type un peu étrange, des carnations bistrées où le brun se joue avec le jaune, rattachent ce tableau à l'école de Filippo Lippi, mais ce qui est le propre du maître et nous fait oublier toutes ces imperfections, c'est ce sentiment profond, cette mélancolie si tendre et si pénétrante que respire le doux visage de la Vierge.



E. METTAS DEL.

BOTTICELLI PINX.

J. ROBERT SC.

LE MAGNIFICAT.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

DOMENICO GRILLANDAJO, DIT IL GHIRLANDAJO

ÉCOLE FLORENTINE

1449-1494

LA VISITATION

(N° 202 du Catalogue.)

D'aussi merveilleux génies que Michel-Ange illustrent tout ce qui les touche, et la gloire d'avoir été le maître du grand Florentin suffirait à immortaliser le nom de Grillandajo. Ce peintre n'eut cependant pas ce seul mérite, il s'en faut de beaucoup, et c'est bien pour lui-même et pour ses étonnantes qualités que nous lui donnons place dans notre galerie. Le tableau dont nous allons nous occuper a d'ailleurs une place avantageuse dans le salon carré et justifie bien cet honneur.

Dans un élégant vestibule au travers duquel on voit s'élever une ville en amphithéâtre, sainte Élisabeth s'agenouille devant la Vierge qui se penche modestement et affectueusement vers elle. Marie Cléophas, mère de saint Jacques le Mineur, et Marie Salomé, épouse de Zébédée, assistent à l'entrevue.

Sainte Élisabeth se met aux pieds de la Vierge en levant les bras vers elle par un mouvement empressé, mais sobre et naturel, et lui montre un visage amaigri de saintes austérités et d'une expression admirable de respect et de vénération. La Vierge abaisse sur sa parente des yeux pleins de douceur et de tendresse ; le respect qu'on

lui montre la jette dans un embarras charmant, et elle s'incline à son tour pour protester contre cet hommage par un mouvement d'une justesse, d'une grâce, d'un moelleux parfaits. Si la figure de sainte Élisabeth est expressive et pleine de caractère, celle de la Vierge est dessinée avec ampleur et d'un crayon bien souple et caressant. Des deux jeunes femmes qui les regardent, l'une s'avance d'un pas léger et cadencé, si léger qu'il semble que des ailes invisibles la soutiennent ; l'autre paraît dans sa fière attitude une admirable cariatide.

Certes Michel-Ange pouvait s'inspirer de ces airs de tête et de ces mouvements rythmés. L'élégance antique vit dans l'œuvre de son maître ; la beauté sculpturale des deux suivantes, le groupe si vivant des deux saintes avaient de quoi charmer le jeune artiste et aider au développement de son précoce génie. La coloration de ce tableau manque cependant d'harmonie. Il est vrai que Domenico Grillandajo ne put l'achever, c'est le dernier qui sortit de ses mains, et ses frères David et Benedetto, qui le terminèrent, doivent sans doute porter la responsabilité de cette couleur un peu discordante.

Cette toile est une des conquêtes de Napoléon I^{er}, qu'en 1815 les commissaires florentins laissèrent à notre musée. Voici ce que Vasari nous en dit : « Domenico commença pour l'église de Cestello (aujourd'hui Santa Maria-Maddalena de' Pazzi à Florence) une Visitation de la Vierge, terminée ensuite par ses frères David et Benedetto, où l'on remarque des têtes de femme fort belles et très-gracieuses. »



C. METTAS LEC.

GHIRLANDAJO PINX.

J. ROBERT SC.

LA VISITATION.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LIONARDO DA VINCI

ÉCOLE FLORENTINE

1452-1519

BACCHUS

(N° 463 du Catalogue.)

Voulez-vous un saint Jean-Baptiste, ou préférez-vous un Bacchus? Vous pouvez choisir. L'étrange complaisance des artistes semble se prêter aux tableaux à deux fins, mythologiques ou religieux suivant les caprices de la mode ou le goût des acheteurs. Une des madones les plus remarquables du Parmesan n'est qu'une Vénus ainsi transformée. Mazzola avait peint Vénus et Cupidon pour le licencieux Arétin, puis, n'en obtenant pas le paiement, il reprit son tableau et le destina à une église. On peut encore apercevoir sous les dernières couches de peinture les bracelets de la déesse et les ailes de l'Amour. Il est inutile de faire remarquer que l'appropriation n'a pas été si habilement exécutée que cette peinture ne se ressente fâcheusement de sa destination primitive.

Pareille transformation a été faite du tableau que nous reproduisons. Il est de toute évidence que le *Bacchus* du Louvre était un saint Jean-Baptiste qu'on a gratifié des accessoires du dieu : on l'a couronné de pampres, on lui a mis dans la main le thyrses et la grappe de raisin. Il suffit, pour établir cette origine, du geste que fait notre personnage. Que signifie dans Bacchus ce doigt levé et indicateur?

Voyez au contraire au Louvre le Précurseur, soit de Léonard même, soit de Raphaël, soit d'autres peintres encore. N'est-ce pas à ce geste qu'on le reconnaît partout, et ce geste ne résume-t-il pas la mission du dernier des prophètes? Qu'annonce-t-il aux Hébreux? que leur dit-il, si ce n'est : Voilà le Rédempteur! voilà le Messie que vous attendez. Au surplus, une peinture exactement semblable à celle-ci, sauf les pampres et le thyrses, et représentant bien un saint Jean-Baptiste, se voit dans l'église de Saint-Eustorgue à Milan.

Nous ne pouvons soupçonner le grave Florentin, le grand Léonard d'être l'auteur d'un pareil travestissement. Il répugne tellement à son caractère, que certains critiques n'admettent pas que ce tableau soit de ce maître. Il est cependant naturel de supposer que les accessoires du dieu des raisins ont été ajoutés après coup par un élève du peintre, pour complaire au désir du possesseur de ce tableau. Le caractère de la peinture et surtout la perfection de son exécution ne permettent pas de voir ici une simple copie.

Bacchus est assis sur un pan de rocher tapissé de fougères; à ses pieds poussent des plantes et des fleurs de toute nature et de toute nuance, exécutées avec un soin extrême et une légèreté parfaite. Au loin s'étend une campagne très-pittoresque et très-riante, plus riante qu'il n'est d'usage chez notre peintre. Ce paysage est ravissant; la lumière, la transparence de l'air sont sans égales. La figure du Bacchus est peinte avec cette harmonie de proportions et cette pureté de contours qui font le triomphe de Léonard. Cette grâce exquise d'attitude et de mouvements, cette douceur ineffable de physionomie n'ont pu être surpassées par Raphaël, elles sont restées propres à l'auteur de la *Cène*, qui y a mis son accent personnel et sa délicatesse infinie.



BACCHUS.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LA JOCONDE

(N° 462 du Catalogue.)

Toutes les formules de l'admiration ont été épuisées devant ce merveilleux chef-d'œuvre et sont devenues banales. Nous ne voulons pas répéter ce que quatre siècles ont dit et croyons mieux faire en donnant à nos lecteurs une page de Vasari, qui raconte l'arrivée de Léonard à Florence et nous dit au sujet de ce tableau :

« Il entreprit de faire pour Francesco del Giocondo le portrait de Mona Lisa, sa femme, et après quatre ans d'un travail assidu, il le laissa imparfait. On le voit à présent chez le roi de France, à Fontainebleau. Qui veut savoir jusqu'à quel point l'art peut imiter la nature, peut s'en rendre compte facilement en examinant cette tête, car il a représenté les moindres détails avec une extrême finesse. Les yeux ont ce brillant, cette humidité que l'on observe toujours pendant la vie ; ils sont cernés de teintes rougeâtres et plombées d'une vérité parfaite ; les cils qui les bordent sont exécutés avec une excessive délicatesse. Les sourcils, leur insertion dans la chair, leur épaisseur plus ou moins prononcée, leur courbure suivant les pores de la peau, ne pouvaient pas être rendus d'une manière plus naturelle. Le nez et ses belles ouvertures d'un rose tendre respirent. La bouche, sa fente, ses extrémités qui se lient par le vermillon des lèvres à l'incarnat du visage, ce n'est plus de la couleur, mais c'est vraiment de la chair. Au creux de la gorge, un observateur attentif surprendrait le battement de l'artère ; enfin il faut avouer que cette figure est d'une exécution à faire trembler et reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait l'imiter. Mona Lisa était très-belle, et pendant qu'il la peignait,

Léonard eut soin de l'entourer de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui l'entretenaient dans une douce gaieté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits. Aussi remarque-t-on dans celui de Léonard un sourire si agréable, que cette peinture est plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égal de la nature elle-même. »

Le temps, qui n'a fait que confirmer la réputation de ce tableau, n'en a pas suffisamment respecté la couleur, qui a poussé ; les carnations sont maintenant d'un ton peu agréable. C'est à travers ce voile sombre que nous sourit la Joconde. Léonard l'avait déjà enveloppée dans une demi-teinte mystérieuse ; si vivante, si palpitante que soit la beauté de cette femme, tout le charme du rêve et de l'énigme s'est répandu sur elle. C'est pourquoi le peintre l'a placée dans un paysage fantastique dont seuls les voisins des pôles peuvent voir la réalisation. Il l'a vêtue de couleurs sombres, il a donné à sa coiffure, à son vêtement, avec une extrême distinction, une simplicité extrême, pour nous livrer tout entiers à l'attrait étrange, irrésistible de sa physionomie, pour que nous voyions plus que des surfaces et qu'au travers de cet harmonieux visage transparaisse la pensée, comme brille derrière une vitre de corne la lumière d'un flambeau.



L. DE VINCI P.

CH. CABASSON D.

PANNEMAKER ET GUILAUME SC.

LA JOCONDE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LA VIERGE AUX ROCHERS

(N° 460 du Catalogue.)

Ce tableau, malheureusement fort endommagé, paraît être de la première manière de Léonard de Vinci. C'est tout au moins une œuvre purement florentine qui doit avoir été exécutée avant son départ pour Milan.

Une grotte formée de rochers et de stalactites, où poussent de tous côtés des arbustes et des fleurs, nous ouvre des percées étroites et des échappées de vue sur un paysage fantastique, au ciel lumineux, aux eaux limpides, aux roches aiguës et bizarrement taillées. Dans cette retraite agreste et sauvage qui semble appartenir moins à notre monde qu'au monde des rêves, l'enfant Jésus bénit le petit saint Jean-Baptiste et en lui l'humanité tout entière. Cette personnification du genre humain dans l'enfant précurseur est conforme au symbolisme de Léonard, c'est d'ailleurs la seule signification qu'on puisse donner au geste de l'ange qui d'une main soutient l'enfant divin et de l'autre montre au spectateur cet autre enfant, à genoux, les mains jointes, qui adore et qui est béni. La Vierge agenouillée, elle aussi, dans le milieu du tableau, joue ce rôle de médiatrice que le monde catholique lui prête et que toutes les traditions lui confirment. Ses cheveux ondulés se déroulent sur son cou et sur ses épaules, sa tête se penche avec bonté vers saint Jean, elle abaisse sur lui des regards pleins d'une affection presque maternelle, de la main droite, elle l'attire et le protège, et de l'autre implore pour lui son fils.

Ce sourire mystérieux, qui bientôt se jouera sur les lèvres de toutes les figures féminines de Léonard, n'est point né encore sur

la bouche de la Joconde et n'est pas ici prêté, comme dans la *Sainte Anne*, à la mère de Jésus. Ses traits moins cherchés, moins profondément fouillés, moins beaux de relief, sont plus simples, plus émus, plus religieux que ceux des Vierges habituellement peintes par Léonard. Les plis de sa robe sont aussi plus minutieux, plus cassés, et appartiennent à l'école de Verrochio. Le petit saint Jean nous rappelle aussi cette école, et si l'ange, tout en restant bien florentin, accuse un caractère de noblesse et de beauté encore inconnues à l'art toscan, l'enfant Jésus seul appartient tout entier aux meilleurs moments du maître.

Cet enfant est le morceau capital du tableau ; jamais les chairs potelées propres à l'enfance ne furent dessinées avec un art et une précision aussi admirables, jamais le relief n'en fut plus vivement accusé. Il suffit à justifier cette coutume qu'avait le grand peintre de modeler en terre certaines de ses figures avant de les reporter sur la toile et peut servir à illustrer ce passage de Léonard : « La première intention du peintre, » dit-il dans son *Traité de peinture*, « est de faire que sur la superficie plane de son tableau paraisse un corps relevé et détaché du fond, et celui qui, en ce point, surpasse les autres, mérite d'être estimé le plus grand maître de la profession. »

La *Vierge aux rochers* nous vient de François I^{er}. Plusieurs critiques contestent, mais à tort, l'authenticité de cette peinture et pensent qu'elle n'est qu'une copie de celle que Léonard a exécutée, suivant Lomazzo, pour la chapelle de la Conception de l'église des Franciscains de Milan. Il est avéré que cette dernière fut vendue 30 ducats en 1796 au peintre Hamilton, parce qu'on la regardait aussi comme une copie.



LA VIERGE AUX ROCHERS.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LA SAINTE ANNE

(N° 459 du Catalogue.)

Rien n'est décourageant dans l'étude des arts comme les controverses qui s'élèvent sur l'authenticité d'un chef-d'œuvre. L'admirable peinture dont nous donnons la reproduction a été attribuée à Andrea Salai et des volumes ont été écrits pour la donner ou la refuser à Léonard. S'il s'agissait d'une œuvre faible, et dont le mérite fût inférieur à la généralité des productions du maître, on comprendrait le doute ; mais quand la *Sainte Anne* peut être égale aux œuvres les plus estimées du grand Florentin, comment se peut-il faire que le seul mérite de la peinture ne suffise pas à révéler le nom de son auteur ? Quel est donc le génie des plus grands peintres, si leurs œuvres peuvent être confondues avec celles de leurs disciples ?

Il est vrai que d'un carton du maître comme de celui que possédait naguère une famille de Plattenberg, en Westphalie, carton qui, dit-on, est conforme au tableau du Louvre, Andrea Salai eût pu tirer un tableau. Mais si fidèle qu'eût été son interprétation, l'élève aimé de Léonard n'eût pas su jeter tant de charme sur tant de grâce, ni mettre sur les lèvres des saintes femmes, dans sa douceur et sa suavité, l'immortel sourire de la Joconde. La rare excellence du tableau a maintenant décidé la question, et comme les arguments abondent dès qu'ils ne sont plus nécessaires, on a trouvé dans la biographie du Vinci par Paul Jove et dans un sonnet italien de 1525 de quoi confondre les plus obstinés et les plus érudits.

La *Sainte Anne* est la reproduction, avec quelques variantes, comme on peut le croire, d'une image miraculeuse, qui était dans

l'église de San Celso, à Milan, et qui, le 30 décembre 1485, par conséquent à l'époque où Léonard habitait cette ville, parut toute resplendissante de lumière. Ce miracle rendit très-populaire l'image de San Celso, et les meilleurs artistes de l'Italie, comme Moretto et Raphaël lui-même, furent chargés d'en reproduire le sujet. Léonard entreprit de le faire pour l'église de l'Annunziata à Florence, mais le carton seul fut exécuté. Il est actuellement à l'Académie de Londres et ne ressemble en aucune façon à notre tableau.

Léonard de Vinci, en effet, avec cette patiente recherche qui caractérise son génie, a modifié à vingt reprises différentes la disposition de ce sujet. Dans les dessins qu'on possède de lui et qui constatent ces essais répétés, il ne s'en trouve aucun où les personnages soient aussi heureusement groupés. La jeune mère, en se penchant pour prendre l'enfant divin, dégage toute la tête et le cou de sa mère, elle se fait petite sur les genoux de l'aïeule vénérable, et la gradation qui doit s'établir entre toutes les figures du tableau n'est point dérangée par la taille égale des deux mères. Rien qu'à ce point de vue, quelle supériorité sur la *Sainte Anne* de Luini, sur celle du Pontormo, que le Louvre possède ! Si rien ne nous reste des sculptures de Léonard, son génie de sculpteur est tout entier dans ce groupe si serré, et pourtant si clair, si harmonieusement pondéré dans toutes ses parties et d'un mouvement si naturel dans sa parfaite élégance, si ingénu dans sa grâce exquise. Le grand artiste dut s'arrêter satisfait et ne put laisser à d'autres le soin de fixer dans une peinture le dernier mot de ses études.

Le tableau est inachevé en certaines de ses parties, et c'est pour nous une nouvelle preuve qu'il est bien tout entier de la main de Léonard. Il fut rapporté d'Italie par le cardinal de Richelieu, lorsqu'en décembre 1629 il commanda en personne le siège de Casal, sur les confins du Milanais et du Navarrais. Il orna la galerie de tableaux du Palais-Cardinal et ne passa dans la collection du roi que plusieurs années après la mort de Richelieu.



LA SAINTE ANNE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LORENZO DI CREDI

ÉCOLE FLORENTINE

1459-1537

LA VIERGE ET L'ENFANT

(N° 156 du Catalogue.)

Si Lorenzo di Credi ne nous a laissé que des tableaux de piété et quelques portraits, ce n'est pas que toute sa vie ait été consacrée à des sujets religieux. Il avait dans sa jeunesse puisé ses inspirations à des sources moins austères et les antiques rassemblés par les Médicis ne comptaient pas de plus fervent admirateur. Mais sur lui comme sur Botticelli et sur celui qui devait être fra Bartolommeo, avait passé l'ardente parole de Savonarole, et Lorenzo avait jeté dans le bûcher allumé par l'éloquent dominicain les nudités qu'il avait peintes et toutes ses œuvres profanes.

Formé au grand style, au dessin correct et pur, aux noblesses imposantes de la statuaire grecque, dont l'étude remettait en honneur la beauté de la forme, trop oubliée par les premiers peintres de la Renaissance, Lorenzo di Credi mit un pinceau déjà exercé au service de cet enthousiasme nouveau et tout chrétien que les prédications enflammées de Savonarole venaient d'allumer au cœur des artistes toscans. Son âme tendre ne connut plus que les douces émotions que donne la piété ; la Madone et les saints remplirent ses rêves et prirent sous ses pinceaux des formes nobles et belles, dignes

de ses savantes études, et tout le charme qu'une foi vive et qu'un cœur ému pouvaient leur prêter.

De toutes les œuvres de ce peintre, celle que nous allons décrire est certainement l'une des plus remarquables. Vasari a parlé de ce tableau dans des termes qui justifient notre appréciation : « Le meilleur ouvrage que Lorenzo ait peut-être jamais fait, » nous dit cet auteur, « celui qu'il étudia avec le plus de soins et où il se montra supérieur à lui-même, se trouve dans une chapelle de Cestello. Il représente la Vierge, saint Julien, saint Nicolas. L'examen de cette peinture, exécutée avec une recherche qu'on ne peut surpasser, fait voir combien, dans les peintures à l'huile, le soin contribue à leur conservation. »

La Vierge est assise sur un trône élevé dans un vestibule décoré de pilastres dans le goût de la Renaissance. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui bénit. Saint Julien l'Hospitalier est debout devant lui et adore, les mains jointes ; de l'autre côté du trône, saint Nicolas, évêque de Myre, paraît absorbé dans la lecture des Livres saints.

Ce n'est pas sans raison que Vasari nous dit que ce tableau a été élaboré avec un soin extrême. Lorenzo avait pris goût, dans l'étude de Léonard, pour les délicatesses du pinceau, mais à l'encontre de ce grand peintre, qui pousse quelquefois son travail jusqu'à décolorer les chairs par des teintes noirâtres, Lorenzo reste toujours clair et ne prend d'ombre que ce qu'il lui faut pour bien exprimer le relief. Ses carnations ont cependant une légère teinte de bistre, qu'il a sans doute empruntée aux peintres vénitiens et qui réchauffe sa couleur. Mais ce qui est admirable dans cette composition, c'est l'expression des figures, c'est le sentiment qui y règne. Lorenzo a mis là toutes les tendresses de son âme.



L. CHAPOV.

L. G. CRÉDI.

LA VIERGE ET L'ENFANT.

CHETIAE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

ANDREA DE SOLARIO

ÉCOLE LOMBARDE

1458?-1530

LA VIERGE AU COUSSIN VERT

(N° 394 du Catalogue.)

La Vierge est assise devant une table, elle a posé l'enfant Jésus sur un coussin vert, elle se penche et lui présente le sein. Mais l'enfant n'a pas grand'soif et se fait prier, il regarde coquettement sa mère et joue avec son pied, qu'il a pris dans sa main. Un épais feuillage sert de fond à la mère et ouvre à droite et à gauche deux percées étroites vers un lointain horizon.

L'influence de Léonard de Vinci se trahit dans cette charmante peinture, dont le style précieux et délicat, d'une grâce exquise et recherchée, semble emprunté aux meilleurs petits tableaux de ce grand maître. L'enfant divin surtout nous rappelle ses délicieux *bambini*, peints avec tant de grâce et de vérité, avec leurs formes exubérantes, leurs articulations engorgées, leurs bourrelets de chair, aux plis profonds, aux fossettes creuses, aux reliefs accusés. Rien n'est plus gai, plus vivant, plus ravissant que ce petit nourrisson avec sa mine joueuse et ses gestes capricieux. Quelle mère ne s'arrête devant ce tableau et ne se rappelle avec attendrissement les joyeux ébats de son fils dans les jours de sa plus tendre enfance !

La Madone se penche avec amour sur son enfant, elle le presse

sur sa poitrine, elle l'enveloppe avec tendresse. Et que ce gracieux mouvement est exprimé avec art ! La main qui soutient l'enfant est bien sentie et les traits du visage expriment la plus aimable douceur. La tête, un peu sévère, a d'ailleurs beaucoup de caractère et serait parfaite si une exécution très-soignée n'avait donné de la sécheresse aux contours de la figure. Peut-être encore le voile eût-il pu être plus léger ? mais ces quelques critiques n'ont rien qui doive arrêter notre admiration.

Toute cette œuvre est merveilleuse de dessin et la beauté de la couleur est égale au charme du pinceau. Le vert du coussin est rappelé par le vert des arbres et le rouge de la robe de la Vierge oppose un contraste franc à cette couleur, dont elle est le ton complémentaire. La teinte jaune cendré du corps de l'enfant, d'un côté, le bleu du manteau, de l'autre, s'interposent entre les deux couleurs opposées, et il résulte de ces rapprochements et de ces oppositions une intensité qui serait violente si l'effet n'en était resserré dans un cadre étroit, mais qui, dans ce petit tableau, est pleine de saveur en même temps que d'harmonie.

La *Vierge au coussin vert* fut peinte, suivant toute probabilité, entre 1507 et 1509, pendant le séjour que fit Solario chez le cardinal d'Amboise. Marie de Médicis l'acquit des Cordeliers de Blois, qui en étaient propriétaires, et après avoir passé dans les mains du cardinal de Mazarin, du duc de ce nom et du prince de Carignan, il prit place dans la collection du roi après 1752. L'histoire du peintre serait moins facile à conter : les controverses les plus vives se sont engagées sur la date de sa naissance, son origine, sa vie et ses travaux. Qu'importent ces vaines discussions ! Le nom d'Andrea de Solario est au bas de ce tableau qui suffit à l'immortaliser, et ce nom ne s'éteindra pas, tant que les siècles respecteront cette œuvre charmante ou que le souvenir en survivra dans la mémoire des hommes.



LA VIERGE AU COUSSIN VERT.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

CIMA DA CONEGLIANO

ÉCOLE VÉNITIENNE

1460?-1517?

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(N° 152 du Catalogue.)

Les œuvres des premiers maîtres ont un charme particulier qui couvre toutes leurs faiblesses, c'est la magie de la jeunesse, qui nous séduit moins encore peut-être par sa propre beauté que par les promesses qu'elle renferme : la jeunesse, c'est l'espérance, et l'espoir a, dit-on, plus d'attraits que la réalité même. On nous pardonnera donc de nous attarder sur les peintres de la Renaissance ; nous ne manquons pas d'excuses, car cette étude est non moins utile qu'agréable ; comme l'a dit Joubert, « il faut tendre sans cesse à ramener l'art à son âge viril, et mieux encore, à son adolescence. »

Cima da Conegliano est l'élève de Jean Bellin et n'est pas, quoi qu'on ait dit, en progrès sur son maître. Il a du sentiment et de la jeunesse ; sa délicatesse, son ingénuité, sont pleines de séduction. Mais il a les défauts de ses qualités un peu féminines, et Jean Bellin, sans avoir moins de sentiment ni de tendresse, est plus généreux, plus robuste, a plus de hardiesse et plus de grandeur ; il sait élever ses types jusqu'à l'abstraction, tandis que son élève, rattaché à la réalité par des liens trop étroits, laisse à ses figures un caractère

trop personnel. Si le peintre de Conegliano a réalisé quelque progrès, ce ne peut être que par la délicatesse et l'éclat de son coloris.

La *Vierge* du Louvre nous fait connaître ce peintre tout entier et vérifiera nos observations. La mère du Sauveur est assise sur un trône à baldaquin et tient l'enfant Jésus sur ses genoux entre saint Jean-Baptiste et la Madeleine. Au loin s'étend une nature aimable et grandiose à la fois ; les collines rocheuses sont coupées de prairies ; ni la fraîcheur ni les accidents pittoresques ne font défaut à ce paysage. C'est une vue de Conegliano, c'est là, au milieu des souvenirs de son enfance, qu'il a placé sa madone.

L'arrangement de cette composition est de pure tradition ; la Madeleine est gracieuse, le Précurseur nous montre un modèle mal choisi, et si la Vierge est une mère italienne charmante de sollicitude maternelle, elle rend mal l'idée morale qu'elle doit nous représenter. La seule distinction de ces figures est leur air de candeur et d'innocence, mais la tendresse qui anime ces visages, les relève et les ennoblit.

Si maintenant nous arrêtons notre attention sur le coloris du tableau, nous y trouvons cet art des harmonies et des contrastes que Cima possédait si bien et qui fut le secret de son talent. Le vert-émeraude de la tunique de saint Jean et l'écarlate de la robe de Marie-Madeleine s'exaltent réciproquement, le vert intense du paysage et l'azur du ciel font contraste avec le rouge franc du baldaquin dont les fleurons verts amortissent l'éclat trop cru, de même que le sous-bassement du piédestal sert de repos entre les tons opposés des premières figures. Et pour augmenter l'harmonie, le bleu décidé des montagnes est rappelé par la nuance du manteau de la Vierge ; celui de la Madeleine offre un ton clair qui correspond aux teintes du ciel.



C. METTALS

CIMA

CONGELIANO

SOTAIN

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

BERNARDINO LUINI

ÉCOLE LOMBARDE

1470?-1531?

SALOMÉ RECEVANT LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

(N° 232 du Catalogue.)

Le sujet de ce tableau est resté un sujet favori chez les artistes, il l'était tout spécialement chez les disciples de Léonard. Sans doute l'opposition de la mort et de la vie, des tons plombés du décapité, des carnations roses de la jeune fille, est propre à faire ressortir le talent d'un peintre. Le rayonnant sourire de la danseuse, la fraîcheur de sa jeunesse, empruntent un éclat plus vif au voisinage de cette tête coupée, et la face livide du prophète nous émeut plus profondément quand nous la comparons à ce visage insoucieux et riant, où la vie s'épanouit dans toute sa fleur et sa beauté.

Salomé tend un plat d'étain au bourreau dont nous n'apercevons que le bras et reçoit la tête de saint Jean-Baptiste. Elle ne donne à cette action qu'une attention distraite et, regardant d'un autre côté, ne paraît occupée que d'elle-même et du triomphe qu'ont obtenu ses pieds légers et la grâce de sa danse. Une douceur ineffable respire dans son visage, admirable de dessin et de modelé, et rien ne paraît lui être plus étranger que la cruauté. La sensualité non plus ne peut se cacher sous des traits si purs. Comment reconnaître Salomé la danseuse ?

La tête du saint conserve dans la mort cette expression de souveraine mansuétude qui devait dans le Précurseur annoncer les miséricordes du Christ. Il a dû quitter aussi la vie en pardonnant à ses bourreaux, plein d'un amour infini pour les hommes et les bénissant du milieu de son martyre. Quelle tristesse dans ces traits plombés par la mort et immobilisés à jamais, et en même temps quelle suavité d'expression ! Il semble que les souffrances aiguës de la dernière heure s'y mêlent avec l'avant-goût des béatitudes célestes. Ce passage d'une mort affreuse à la félicité éternelle s'y est imprimé en caractères sublimes, tout à la fois mélancoliques et consolants.

Nous ne pouvons méconnaître dans ce petit chef-d'œuvre l'influence de Léonard, mais Luini y montre un accent individuel et une énergie qui ne lui sont pas ordinaires. Il a répandu le plus grand charme sur toute la composition, c'est la grâce et la douceur de son maître, non point affaiblies par l'imitation, mais qui semblent sortir d'une âme sœur et d'un cœur qu'échauffe la même tendresse. C'est aussi la touche parfondue et le clair-obscur de l'auteur de la *Cène*, mais cependant avec une nuance : le grand peintre a toujours été fort sobre de lumière et il voulait qu'on la ménageât « comme une pierre précieuse ; » Luini, en suivant ce précepte, a donné beaucoup de relief à ses figures et les a fait sortir en quelque sorte de la toile, mais en étendant les ombres qui les modèlent, il ne leur a pas donné assez de transparence et par là même de profondeur.

C'est la seule faiblesse du tableau dont le travail est d'ailleurs d'une finesse et d'une perfection qui défient l'examen le plus minutieux. Les draperies sont souples, les formes ont de l'ampleur et de l'élégance, la grâce est exquise et exempte de toute affectation. Rien n'égale la suavité du dessin, si ce n'est l'ingénuité et la délicatesse du sentiment.



SALOMÉ RECEVANT LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LORENZO COSTA

ÉCOLE FERRARAISE

1460-1535

LA COUR D'ISABELLE D'ESTE

(N° 154 du Catalogue.)

La cour d'Isabelle d'Este se tient en un lieu charmant, un peu fantaisiste, et que l'imagination non moins que la nature s'est plu à parer. Dans une prairie ombragée d'arbres, de jeunes femmes au fin sourire, des jeunes gens beaux comme des anges et le regard inspiré, des philosophes aux longues robes, aux turbans asiatiques, jouent du théorbe et du luth, rêvent, écrivent et chantent. Au milieu d'eux, l'Amour se dresse sur les genoux d'une nymphe et met sur la tête de la princesse la couronne de laurier. Une haie fort basse court au premier plan au bas de la prairie et, s'interrompant en son milieu, semble ouvrir une entrée facile à ce lieu de délices. Deux jeunes filles au regard de vierge en sont les aimables gardiennes ; l'une d'elles caresse un agneau, l'autre tresse des fleurs pour en couronner un bœuf couché auprès d'elle. Un guerrier superbement vêtu vient de trancher de sa hallebarde la tête d'une hydre, et de l'autre côté une nymphe à demi nue, l'arc et la flèche à la main, nous regarde avec un mélange de candeur et de fierté qui nous charme plus encore que sa beauté et ses admirables proportions. Un fleuve roule ses eaux paisibles au bord de la pelouse pour les perdre

ensuite dans un lac aux confins de l'horizon. Sur la rive, mais à une grande distance de nous, un combat furieux s'engage, une galère vient d'aborder, et sur la colline verte, aux rampes faciles et boisées, l'on voit au loin errer des nymphes court-vêtues.

C'est un rêve de poète qu'a réalisé Costa dans un tableau délicieux, d'un dessin délicat, d'une couleur charmante. Toute cette scène est imaginaire, mais elle est remplie de l'esprit qui régnait à la cour polie de Mantoue. Elle résume la vie intellectuelle et élégante de la fin du quinzième siècle. Les héros d'Homère se mêlaient alors aux paladins de Charlemagne, et l'antiquité récemment découverte et encore mal connue unissait sa poésie à celle du christianisme. Le culte chaste et idolâtre, que la chevalerie chrétienne avait rendu à la femme, se cache encore sous le spiritualisme raffiné des néoplatoniciens. La passion de la beauté se mêle à l'amour de la vertu. Laure sourit à Pétrarque, mais reste fidèle à son époux.

Rien donc n'est sensuel dans ce tableau ; tout nous y parle la langue précieuse des sonnets de cette époque. On y respire un parfum infiniment doux, celui de ce passé, où le luth et la viole d'amour résonnaient tous les soirs sous les portiques de marbre, où tout le jour, sous les frais ombrages des jardins princiers, des groupes de jeunes femmes entouraient le conteur ou le poète et payaient leurs récits et leurs vers des perles de leur rire ou des pleurs de leurs yeux.

Ce mélange de l'antiquité et du christianisme se retrouve dans les formes des figures et dans leurs attitudes mêmes. Elles ont à la fois la chaleur et le mouvement de la vie et quelque chose de la dignité antique. Elles ont été peintes d'une touche généreuse ; l'exécution en est onctueuse et nourrie ; mais le paysage est particulièrement remarquable, surtout pour l'époque. Lorenzo Costa semble un précurseur de Claude Lorrain dont il a presque l'harmonie et la profondeur, l'air tiède et les magiques horizons.



C. METTALIS

LORENZO COSTA.

LA COUR D'ISABELLE D'ESTE.

I. R. GUNIER

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

RAFFAELLINO DEL GARBO

ÉCOLE FLORENTINE

1466-1524

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

(N° 189 du Catalogue.)

Le nom de Raffaellino del Garbo n'est point de ceux qui brillent avec éclat dans l'histoire des arts, mais le tableau que nous reproduisons ci-contre est d'une telle supériorité que nous ne pouvons le passer sous silence. Devant cette œuvre magistrale on s'étonne et on se demande ce qui a manqué à cet artiste pour être compté parmi les meilleurs précurseurs du seizième siècle.

Raffaellino était pauvre et se maria de bonne heure. Sa jeunesse avait eu des succès ; ses débuts avaient été brillants. Filippino Lippi l'avait associé à ses travaux et déclarait qu'à certains égards son élève lui était supérieur. Tout Florence s'était disputé ses œuvres, les murs des palais et des églises s'étaient couverts de ses fresques, mais les charges de famille croissaient plus vite que sa fortune, les enfants étaient venus, charmants mais nombreux, et le pauvre artiste, obligé de travailler vite et sans relâche, se négligea bientôt. Si du moins l'on en croit Vasari, lorsque ses contemporains préparaient le siècle d'or de la peinture, son talent allait toujours décroissant ; il dut accepter les plus humbles commandes et finit par se mettre au service de ce que nous appelons les arts industriels : il vécut de dessins faits

pour les brodeurs d'or. Raffaellino mourut pauvre et oublié ; sans quelques peintures comme la *Résurrection* qui est à l'académie de Florence et le tableau que nous possédons au Louvre, nous ne saurions pas ce que fut son talent et la postérité n'aurait pas cherché son nom parmi ceux des maîtres de Florence.

Nous le disions plus haut, ce *Couronnement de la Vierge* est d'une rare excellence. Son authenticité ne peut être mise en doute : Vasari en donne la description et nous apprend qu'il fut peint pour l'église de San-Salvi près de Florence.

Au ciel du tableau, le Christ, assis dans une gloire, couronne la Vierge qui, assise comme lui-même, s'incline sous le diadème d'or, les mains jointes et les yeux baissés. Ce groupe au-dessus duquel plane le Saint-Esprit est supporté par trois têtes de chérubins ; à droite et à gauche, des anges jouent de différents instruments de musique et chantent les louanges de la madone. Dans la partie inférieure de la composition, saint Benoît tient à la main les règles de son ordre, saint Salvi porte la crosse épiscopale, saint Giovanni Gualberto élève un crucifix, saint Bernardo degli Uberti a sur la tête le chapeau rouge du cardinal et dans les mains la tiare de l'évêque.

Ce tableau est d'un sentiment grave, d'une exécution robuste, d'une coloration puissante et chaude. Les quatre ailes des chérubins sont bien du quinzième siècle, mais tout le reste appartient au seizième, à la grande école qui va régner de 1500 à 1520. Les têtes sévères des saints sont d'un beau et puissant caractère, et les riches couleurs de leurs vêtements se fondent admirablement dans l'harmonie générale.



C. METTAIN DEL.

RAPH. DEL GARDO P.

J. GUILLAUME SC.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

FRA BARTOLOMMEO

ÉCOLE FLORENTINE

1475-1517

MARIAGE DE SAINTE CATHERINE

(N° 57 du Catalogue.)

Devant l'éclat que jettent les noms de Raphaël, de Michel-Ange et de Léonard, le nom de Bartolommeo doit sans doute s'effacer, mais il ne faut pas cependant que les princes de la peinture nous empêchent de rendre à leurs contemporains la justice qui leur est due. Fra Bartolommeo eût suffi à illustrer une époque moins brillante de la peinture italienne; il est de la race des grands maîtres, il leur a pris beaucoup et leur a donné quelque chose.

Élevé, sous les Médicis, dans l'admiration de l'antiquité, formé à ce dessin savant, à cette hauteur de style qui allaient être la gloire de l'école florentine, le jeune Baccio della Porta devint un des disciples les plus fervents de Savonarole. Il reçut de l'éloquent dominicain les leçons d'une esthétique nouvelle, et délaissant les fictions profanes de la mythologie et l'amour rétrospectif des nudités antiques, il s'adonna tout entier à l'idéal chrétien. Il chercha à parler au cœur, à donner à l'art une signification, une portée morales, et s'inspira uniquement des hautes conceptions de sa foi. Le langage naïf des vieux maîtres ne pouvait lui suffire après son étude approfondie des antiques, le sentiment chrétien devait pour lui s'envelopper d'une forme plus savante en même temps qu'expres-

sive et élevée, Léonard de Vinci devint tout naturellement sinon son maître, du moins son inspirateur ; c'est de ce grand novateur qu'il faut chercher le point de départ du *Frate*, son sentiment du clair-obscur, ses colorations fondues, son modelé puissant.

Avant d'examiner en détail le tableau du *Mariage de sainte Catherine*, disons aussi que, parmi les sources où fra Bartolommeo a puisé, nous ne devons pas oublier l'école vénitienne qu'il ne put étudier que très-hâtivement, mais qui a donné cependant à sa couleur une puissance et un ressort qu'elle ne connaissait pas.

La Vierge assise sur un trône, entourée de saint Pierre, de saint Barthélemy, de saint Vincent et d'autres personnages tenant des palmes, préside au mariage mystique de l'Enfant Jésus avec sainte Catherine de Sienne, agenouillée devant lui. Derrière la Vierge, saint François et saint Dominique s'embrassent en témoignage de l'affection qui les unit. Sur la base du trône au-dessus du nom du peintre on lit la pieuse inscription : ORATE PRO PICTORE.

On retrouve dans ce tableau la symétrie savante et libre, le balancement des groupes, l'ampleur dans la draperie, la recherche du type généralisé, et aussi, mais dans certaines parties seulement, la richesse de coloration qui forment les caractères principaux de la mâle peinture du *Frate*. Les rideaux du dais sont relevés par des anges d'un style qui rappelle celui de Raphaël ; la grandeur sereine des attitudes et le bon goût du dessin montrent aussi quelle parenté unissait le talent du dominicain au génie de Raphaël. La partie faible de ce tableau, si puissant d'ailleurs, est l'émotion : chose bizarre que l'ardente piété du moine ait été trahie par son savant pinceau !



ETIENNE 20.

MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

GIORGIO BARBARELLI, DIT IL GIORGIONE

ÉCOLE VÉNITIENNE

1478-1511

CONCERT CHAMPÊTRE

(N° 39 du Catalogue.)

Nous disons : *Concert champêtre*, et c'est bien en effet le titre du tableau ; mais que le lecteur ne s'y arrête pas trop et ne cherche pas si c'est en même temps un titre et un sujet. Qu'est-il besoin de sujet pour faire d'admirable peinture ? Car voici vraiment qui est merveilleux : Venise n'a guère mieux que ceci.

Ces costumes aux couleurs éclatantes, ces carnations d'un ton chaud et ombré, se détachent magnifiquement sur la verdure vive du paysage. Ce sont les splendides habits de la Renaissance, si chers aux artistes de tous les temps, mais que Giorgione portait et voyait autour de lui. Ils n'ont rien perdu de leur splendeur sous son généreux pinceau. Une nymphe est assise et nous montre un dos jeune et doucement modelé, non point avec ces finesses qu'on admire chez Léonard et qu'on obtient, au détriment de la couleur, par la combinaison patiente des noirs et des blancs, de l'ombre et de la lumière, mais modelé vivement et en pleine pâte, en négligeant le détail, en laissant à la coloration toute sa richesse, toute son unité, avec une simplicité large et sûre et tout à fait magistrale. La femme qui puise de l'eau à la fontaine est plus admirable encore. Elle a ce charme robuste de la beauté vénitienne, cette ligne

ample qui se marie heureusement avec la grâce et qui est nécessaire à ces puissants coloristes. Le dessin serré des Florentins générerait les effets de leur palette : leur couleur dévore les contours.

Si maintenant on nous demande pourquoi les deux jeunes hommes sont vêtus, nous en donnerons pour raison les tons éclatants de leurs costumes ; pourquoi les deux femmes le sont si peu, c'est que Giorgione excelle à peindre ces carnations chaudes d'un blond roux, cette morbidesse attendrie et vivante, ces courbes douces et molles d'un corps modelé en pleine lumière. Si ces personnages sont assis sur l'herbe et non loin d'ombrages verdoyants, c'est que les fonds verts sont d'un heureux effet. Enfin le peintre les a mis en pleine campagne uniquement pour qu'ils fussent mieux éclairés et que l'air se fît sentir autour d'eux.

Quel rapport y a-t-il entre le titre et les figures ? Quelle relation entre les deux seigneurs vénitiens et les nymphes des bois ? Qu'est-ce qui les rassemble ? Rien sans doute, si ce n'est le cadre qui borde le tableau. Une nymphe tient une flûte à la main, un gentilhomme tient un luth, pour justifier la dénomination du tableau, parce qu'un titre est nécessaire et que : *Concert champêtre* en peut tenir lieu tout comme autre chose ; mais les instruments sont muets et les jeunes seigneurs n'ont point pris garde aux déesses des forêts ; ils ne les ont point vues, ils ne les verront pas.

Ce tableau faisait partie du cabinet de Charles I^{er}, roi d'Angleterre, et fut vendu à Louis XIV par le banquier Jabach.



L. P. FLAMENG. DEL.

J. GUILLAUME. SC.

CONCERT CHAMPÊTRE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

TIZIANO VECELLI, DIT LE TITIEN

ÉCOLE VÉNITIENNE

1477-1576

LA MISE AU TOMBEAU

(N° 446 du Catalogue.)

Parmi tant de chefs-d'œuvre que nous a laissés le Titien, la *Mise au tombeau* est l'un des plus merveilleux. On y trouve réunies toutes les qualités de ce grand peintre et que dans d'autres ouvrages, admirables cependant, il ne fit pas toujours marcher d'un pas égal. Le dessin ne le cède pas au coloris; l'invention est égale à l'exécution.

C'est le Sauveur du monde à qui trois de ses disciples rendent les derniers devoirs et que sa mère et Marie-Madeleine accompagnent jusqu'au tombeau. Il est impossible de mieux rendre l'absence de la vie. Le corps n'a pas encore toute la raideur du cadavre, mais il a bien la pesanteur d'une matière inerte.

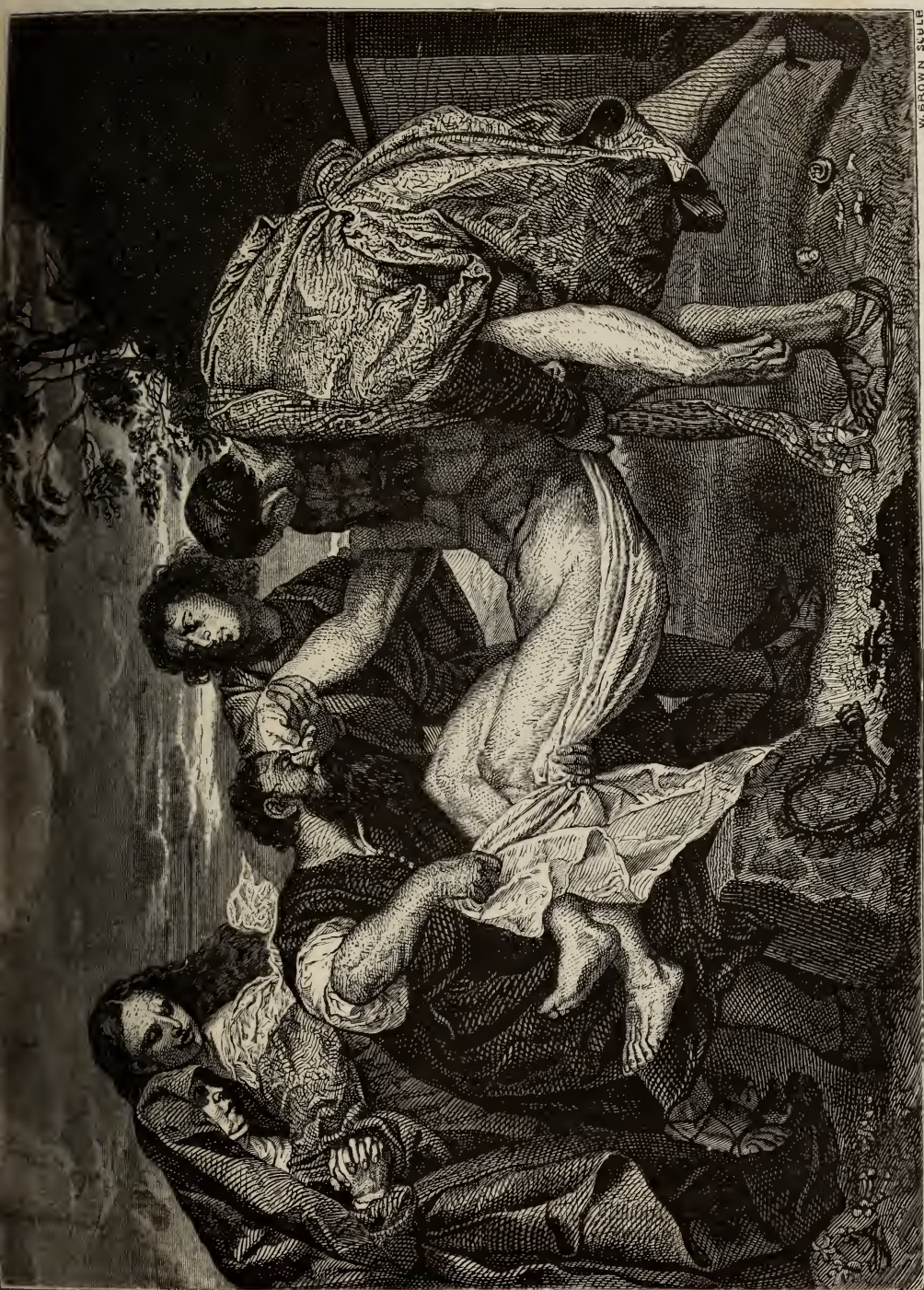
L'expression de chaque personnage est d'une étonnante vérité. Le caractère que doit avoir la douleur de saint Jean dans une circonstance semblable a été surtout savamment médité par le peintre. Son maître n'est plus, il ne reste du Sauveur qui l'aimait si tendrement qu'un corps inanimé. En lui rendant les derniers devoirs, il devrait être accablé de son malheur, mais à l'heure de sa mort, le Christ lui a imposé un devoir impérieux; il lui a confié sa mère. C'est donc vers la Vierge que se porte son attention et, se détournant à

de mi, il regarde, avec une compassion et un effroi que partage la pécheresse, la mère des douleurs s'avancer et se pencher vers son fils comme si dans son égarement elle allait se précipiter sur lui. Les deux autres disciples, plus réservés dans leur expression, sont tout entiers à leur funèbre office ; les yeux fixés sur son front décoloré, ils portent le Christ en gémissant vers le sépulcre ouvert. L'un d'eux porte autour du cou une sorte d'écharpe qui doit servir à faire descendre le corps dans le tombeau.

Si l'on ajoute au mérite de la composition et de l'expression la perfection du dessin, dans les têtes surtout ; la vérité de la couleur locale ; le choix intelligent du paysage ; le bel accord entre toutes les parties du tableau, qui sait tout à la fois flatter notre œil de son harmonie et captiver notre attention, on sera forcé d'avouer que le Titien n'a jamais rien produit de plus parfait.

Nous n'élèverons qu'une critique, relative à la tête du Christ qui n'est pas tout ce qu'on pouvait désirer et qui paraît grossière, rien que parce qu'elle ne l'est pas moins que celles qui l'entourent.

Ce tableau faisait d'abord partie de la collection du duc de Mantoue, et passa ensuite dans celle de Charles I^{er}. Acquis à la vente faite après la mort de ce prince par Everard Jabach, banquier de Cologne, au prix de 120 liv. sterl. (3,000 fr.), il fut ensuite acheté par Louis XIV. La même composition se retrouve dans la galerie du palais Manfrin, à Venise ; mais cette peinture, malgré sa réputation, est bien inférieure à celle du Louvre. Il en existe à l'Académie des beaux-arts de Vienne une belle esquisse.



LA MISE AU TOMBEAU.

W. BROWN SCULP.

A. MASON DEL.

J. HENRI BIK.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

ALPHONSE DE FERRARE ET LAURA DE' DIANTI

(N° 452 du Catalogue.)

Une jeune femme est debout devant une table de toilette, la robe mal attachée, la poitrine découverte. Elle se regarde dans un petit miroir que lui tient un seigneur italien et qui correspond avec un second miroir plus grand dressé derrière elle. Elle va plonger les doigts de la main gauche dans une petite fiole et en répandre les parfums sur d'abondants cheveux blonds, qu'elle a rassemblés dans son autre main.

Ce bras charnu, mollement arrondi, cette poitrine puissante et pure, ces épaules opulentes, d'une chair ferme et compacte, cette tête admirable dont les lignes pleines, les contours arrêtés et l'ovale un peu court s'harmonisent si bien avec les splendeurs du corsage, cette possession tranquille et consciente d'une beauté sans rivale, tout cela est peint comme Titien savait peindre et fait de ce portrait une merveille devant laquelle tout autre portrait doit pâlir.

On a longtemps cru voir dans ces personnages Titien et sa maîtresse, cette célèbre Violante dont la beauté reparait si souvent dans l'œuvre du maître et dont les formes splendides peuvent être admirées dans les Bacchanales de la *National Gallery*. Mais si on peut faire confusion pour la figure de la femme, la figure d'homme est trop nettement différente de tous les portraits du Titien pour qu'on puisse accepter le titre des anciens catalogues.

Il est vraisemblable que nous avons ici le portrait d'Alphonse I^{er}, duc de Ferrare, et de Laure de' Dianti, qui fut la maîtresse du duc avant que la mort de la terrible Lucrèce Borgia lui permit de devenir sa femme. Titien fut dès sa jeunesse l'ami du duc de Ferrare, qui venait souvent le voir à Venise et qui plusieurs fois l'emmena à sa cour, sous prétexte de décorations à exécuter dans son palais, ou encore pour faire le portrait de la belle Laure. Vasari nous dit en effet, après avoir parlé des *Bacchanales* que Titien composa pour le prince : « On lui doit aussi le merveilleux portrait de la signora Laura que le duc épousa plus tard. » Un tableau représentant les mêmes personnages dans une semblable attitude et ne différant du nôtre que par le costume et les accessoires, se trouvait naguère à Ferrare. M. Ticcozzi y reconnut le duc et sa maîtresse par la comparaison de médailles et de portraits authentiques. Si, dans le tableau de Ferrare, Laura est presque nue, M. Ticcozzi estime qu'elle était alors la maîtresse d'Alphonse, mais que plus tard, quand elle devint duchesse de Ferrare, le Titien dut la peindre habillée. Le tableau que nous possédons au Louvre est bien l'image fidèle de cette admirable femme.

Ce tableau doit donc être d'une date postérieure à la mort de Lucrezia Borgia, c'est-à-dire à 1519. On suppose qu'il fut exécuté vers 1520. Il était estimé 100 livres sterling dans l'inventaire de Charles I^{er} et fut acheté à ce prix par Jabach, qui le céda à Louis XIV.

Une répétition de cette composition, mais avec des différences, après avoir appartenu à Christine, reine de Suède, se voyait dans la galerie du duc d'Orléans. En 1815, on trouva à Ferrare un troisième tableau représentant les mêmes figures et la même action, mais encore avec des différences importantes dans les accessoires. Il fut acquis par lord Stevar.



ALPHONSE DE FERRARE ET LAURA DE' DIANTI.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES

(N° 445, du Catalogue.)

Chacun sait ce que l'imitation des antiques a fait de l'école de David, et dans quel servilisme elle l'a poussée. Nous avons ici un exemple de ce que produit l'influence de la statuaire grecque, quand elle est interprétée par un génie original, et comment elle peut inspirer des chefs-d'œuvre sans demander au peintre le sacrifice d'aucune de ses qualités, sans lui enlever même sa marque particulière et son accent personnel.

Le Titien ne fit que traverser Rome, mais il ne put le faire sans être frappé de la beauté du Laocoon, ni sans éprouver le désir de faire passer dans ses œuvres la sublimité de cette douleur. Il voulut nous donner le Laocoon chrétien et rehausser la grandeur des souffrances de l'homme de toute la majesté de la Divinité. Le *Christ couronné d'épines* fut le fruit de cette émulation généreuse. Le coloris est à la hauteur de ce que le Titien a fait de mieux, et, quant à la beauté de la composition, elle est sans égale.

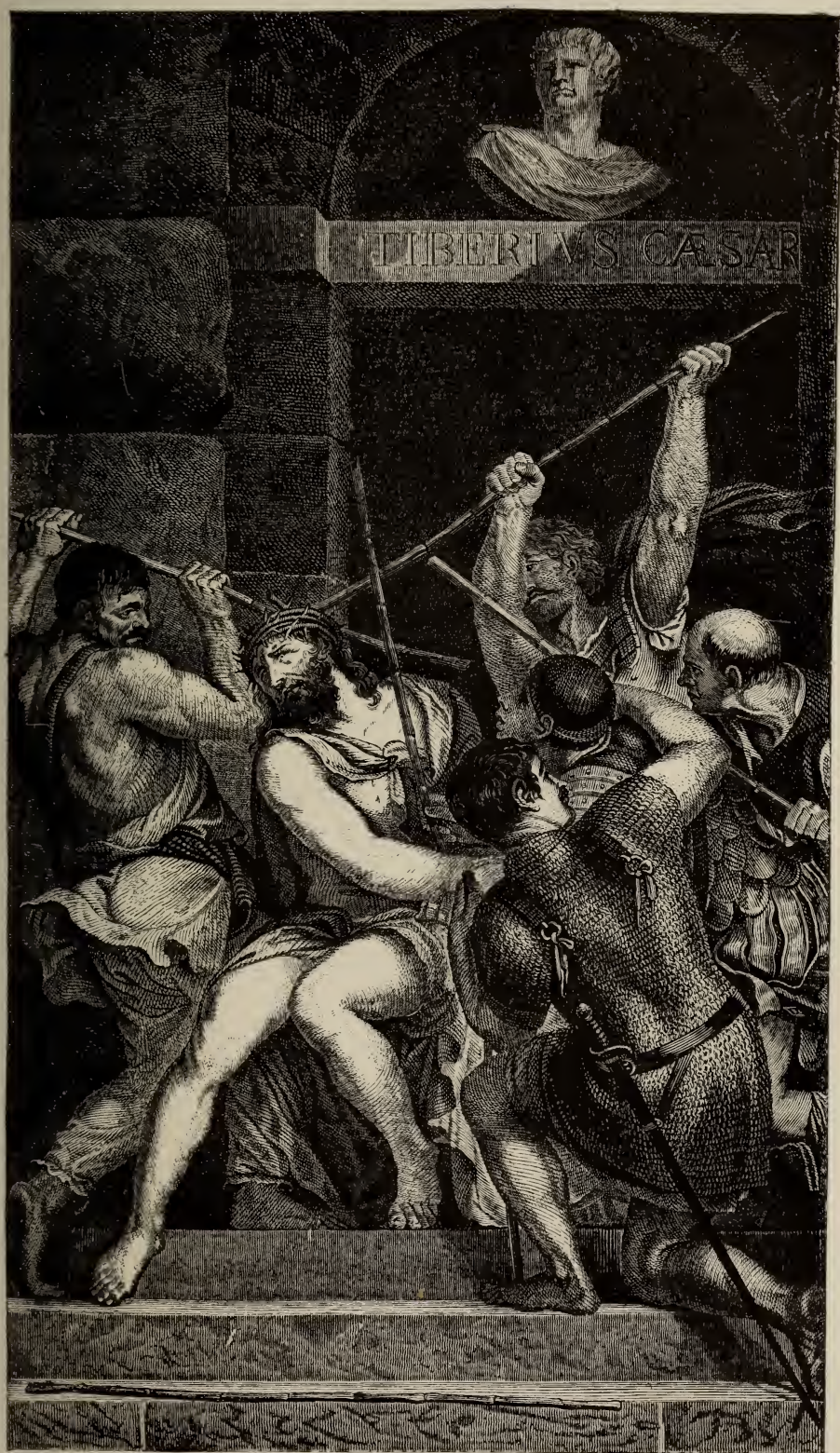
Le Christ, personnage principal, brille seul au milieu du groupe qui l'entoure, où cependant rien d'intéressant n'a été sacrifié. Sa tête mâle, sa large poitrine, ses membres presque nus, la pourpre qui flotte sur ses épaules et autour de ses reins, éclairés par une vive lumière, appellent d'autant mieux les regards que tous les objets dont il est environné n'offrent que des tons bruns, gris, azurés ou verdâtres. L'attitude de cette belle figure est noble et pleine de grâce; le corps se penche doucement en avant, les genoux se rapprochent, les pieds s'écartent l'un de l'autre par l'effet de la douleur; les regards, qui se tournent vers le ciel, expriment à la fois les souffrances et la résignation de l'Homme-Dieu. L'action des bourreaux est violente, mais cette exagération accroît l'intérêt; on sent qu'ils veulent non-seulement faire souffrir leur victime, mais

l'insulter ; la pitié redouble, et la tranquillité du Sauveur en est plus remarquable et sa patience plus touchante.

Peut-être le style n'est-il pas également grand et pur dans toutes les parties nues du Christ, mais, en général du moins, les formes sont dignes du sujet ; le dessin présente partout une vérité frappante ; dans tous les contours, tous les muscles, l'expression de la vie ne laisse rien à désirer.

Jamais l'école de Venise n'a porté à une plus haute perfection l'art du coloris. Le Titien comparait ingénieusement un groupe bien ordonné à une grappe de raisin, et voulait que la lumière, éclatante au centre, se dégradât progressivement sur les figures latérales. Il ne pouvait en donner un exemple plus remarquable dans la distribution des figures et de la lumière.

Tout concourt à l'effet général. Ne demandons pas pourquoi le soldat qu'on voit à genoux et le plus avancé, tourne la tête en arrière, au lieu de diriger ses regards vers Jésus : on peut croire qu'il appelle des bourreaux, restés hors de la scène ; mais les grands coloristes ont d'ailleurs leur règle et leur magie. L'habile peintre qui a fait ressortir les membres nus du Christ et les tons de la pourpre, par l'opposition de l'armure grise et bleuâtre dont il a couvert cette figure à genoux, a voulu sans doute relever encore la figure du Christ par l'ombre ferme jetée dans les cheveux. Nous pourrions faire à peu près la même remarque, si nous recherchions les motifs qui ont déterminé le Titien sur le choix particulier de telle ou telle attitude, de telle ou telle teinte, dans diverses parties de sa composition. Mais il est un objet plus important à considérer, c'est l'art prodigieux que ce maître a développé dans la vérité des tons et dans le maniement du pinceau. Jamais dans aucun tableau, même du Titien, la chair ne paraît mieux ou aussi bien de la chair que dans la figure du Christ. Les couleurs sont rapprochées, mêlées, fondues, aussi parfaitement que dans les ouvrages de la nature. Comment l'artiste a-t-il opéré ? Il est presque impossible de le reconnaître ; l'ordre des procédés, la trace de l'instrument, se débrouillent à l'œil du maître le plus habile. Cette figure n'est pas peinte : elle respire, elle souffre au milieu des bourreaux.



TITIEN P.

AL- CABASSON D.

CARBONNEAU. SC.

LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

JACOPO PALMA DIT LE VIEUX

ÉCOLE VÉNITIENNE

1480-1528

L'ANNONCE AUX BERGERS

(N° 274 du Catalogue.)

La Vierge, assise, soutient l'enfant Jésus sur une crèche d'écorce ; saint Joseph, appuyé sur son bâton, est près d'elle. Un jeune berger à genoux, les bras croisés sur la poitrine, est en adoration devant le Christ. A gauche, derrière la Vierge, est agenouillée la donatrice.

On lit au bas du tableau, en deux endroits différents, le nom de Titien. Ces inscriptions mal orthographiées sont évidemment fausses. Le tableau était bien digne d'un pareil nom, mais la manière de Palma le Vieux est trop personnelle pour qu'il puisse y avoir erreur. Sa peinture est remplie de douceur, elle est très-finie et très-précieuse, sans minutie pourtant et de façon à plaire autant de près que de loin. En s'approchant, on apprécie le mérite d'une exécution qui a tout rendu ; les cheveux, les menus plis de la draperie, les accidents de la peau, sont fidèlement reproduits. Quand on s'éloigne, au contraire, les détails disparaissent ; Palma a su les ramener à des masses, que seules on aperçoit, avec les grands effets de lumière et d'ombre. Ce peintre frottait ses couleurs et procédait surtout par glacis ; il ne laisse apercevoir aucun coup de pinceau. Titien n'a peint de cette façon délicate que dans sa première jeunesse,

mais, en vieillissant, il exagéra peu à peu ses touches, et les frappait avec une négligence calculée de façon à leur faire produire leur effet de loin ; la distance, l'interposition de l'air, tempéraient leur accent trop vif et mettaient de l'harmonie. Les généreux empâtements de ce grand maître sont inconnus aussi à Palma, qui n'a mis d'épaisseur que dans les clairs et ne l'a même fait qu'avec parcimonie.

Il est un autre caractère qui différencie Palma le Vieux des autres maîtres vénitiens et que, mieux encore que celui de son exécution, nous pouvons étudier dans l'*Adoration des Bergers*, c'est l'expression religieuse, une expression qui n'est point intime et ingénue comme chez les anciens maîtres, mais qui est très-expansive et très-vivement rendue. Il n'y a pas, dans toute l'école de Venise, une tête qui exprime l'amour divin avec plus de profondeur, de naïveté et de tendresse, que la tête du jeune pâtre. Son corps penché en avant et ses bras croisés avec effusion sur sa poitrine n'expriment pas moins que son visage la ferveur de son adoration. La Vierge, heureuse et émue, prend le bras du divin enfant, tout inconscient encore, et tend sa petite main à l'humble pasteur. Que cette action toute gracieuse et toute maternelle est touchante ! et quelle délicatesse de cœur a révélé au peintre l'éloquence de ce geste si simple !

Cette œuvre charmante et magistrale nous montre comment Palma savait rendre la fraîcheur et la morbidesse des carnations, comment sous son moelleux pinceau les couleurs se fondent, les formes s'arrondissent et se mettent à tourner, mais elle nous donne surtout la mesure de l'émotion que ce peintre peut faire naître dans les âmes, mérite supérieur à celui de l'exécution la plus savoureuse, tout autant que les émotions de l'âme le sont au plaisir des yeux.



PAUL LE VILUP

SOLDATS

L'ANYONGE AUX BERGERS.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

RAFFAELLO SANTI

DIT RAPHAEL SANZIO

ÉCOLE ROMAINE

1483-1520

PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON

(N° 373 du Catalogue.)

Jeanne d'Aragon, fille de Ferdinand d'Aragon, duc de Montalto, petite-fille de Ferdinand I^{er}, roi de Naples, mariée au prince Ascanio Colonna, connétable de Naples, et morte en 1577, est représentée de trois quarts, tournée à gauche, avec de longs cheveux, coiffée d'une toque de velours rouge ornée de pierres précieuses, et vêtue d'une robe de même étoffe. Elle est assise, dans une salle magnifiquement décorée, la main gauche appuyée sur un genou et la droite retenant une fourrure qui couvre son épaule. A gauche, dans le fond, une femme vue de dos s'appuie sur une balustrade entre deux colonnes, et, plus loin, s'étend un jardin et des salles de verdure.

Jeanne d'Aragon était regardée comme la plus belle princesse de son temps, elle n'était pas moins distinguée par son esprit et la grâce de ses manières. Elle conserva sa célébrité jusqu'à un âge très-avancé ; elle fut appelée la *divine*, et plus de trois cents poètes, nous dit-on, chantèrent à l'envi ses grâces et perfections. « Ce que peut être ici-bas la beauté véritable, » nous dit Nifo, « on ne le sait pas si l'on n'a pas vu la sérénissime Jeanne. Celle-là du moins est le type de la complète beauté, et par le corps et par l'esprit. Par l'esprit : car cette demi-déesse possède tant de qualités morales et de grâces enchan-

teresses (ce qui est la beauté de l'esprit), qu'elle n'est pas sortie de la race humaine, mais de la race divine. La perfection des formes, qui fait la beauté du corps, est si accomplie chez elle, que Zeuxis de Crotone n'aurait pas eu besoin de passer en revue tant de belles jeunes filles pour composer la figure d'Hélène, s'il avait pu rencontrer dans une seule femme une beauté semblable et la peindre d'après nature. »

C'est sur ce mode lyrique que s'exhalait l'enthousiasme de ses contemporains. Sans y mettre autant d'ardeur, ou autant d'emphase, nous ne pouvons refuser toute notre admiration à cet ovale si pur encadré d'épais cheveux blonds, à ces yeux bleus, à ces sourcils délicatement arqués, à ce front découvert, à ce nez fin, à cette bouche délicate et gracieuse, à ce menton rond, creusé d'une jolie fossette, détails sur lesquels maître Augustinus Niphus s'étend avec complaisance, mais que Raphaël seul pouvait rendre dans tout leur charme, dans toute leur douceur, dans toute leur suavité. Ce portrait est en effet admirable, la tête est d'un dessin très-délicat et d'un charme prodigieux, quoique les contours en soient un peu durs et le coloris un peu sec.

La tête seule, nous dit Vasari, est de Raphaël; le reste serait de Jules Romain. On sait en effet que Raphaël se faisait beaucoup aider par ses élèves. Jules Romain a travaillé à un grand nombre de chefs-d'œuvre du maître, il ébauchait d'après le dessin qui lui était donné et Raphaël terminait. C'est sans doute ce qui se passa à propos de ce tableau : l'ordonnance en est d'une telle beauté qu'on ne saurait y méconnaître le goût et le génie du Sanzio.

On connaît plusieurs copies de ce tableau, mais l'authenticité de celui du Louvre n'est pas contestable. Cet admirable portrait fut peint sur la demande du cardinal Bibbiena qui l'offrit à François I^{er} entre 1518 et 1519.



PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON

(N° 370 du Catalogue.)

Raphaël a représenté saint Michel, le chef de la milice céleste, à l'instant où il terrasse Satan. Son attitude est celle du vainqueur ; il semble triompher sans effort, et la fatigue est étrangère au combat qu'il vient de livrer. Il pèse à peine sur le monstre vaincu dont l'œil brille d'une rage inutile. La tête de l'archange est pleine de noblesse ; un léger sourire de dédain effleure ses lèvres ; son action est tranquille ; il s'apprête à frapper de sa redoutable lance, et cependant aucune contraction ne détruit la grâce de ses contours. La puissance divine seule lui donne la victoire ; il s'est approché, et déjà son ennemi est renversé.

L'on a justement remarqué la science profonde de Raphaël dans la manière dont il a calculé la pose de Satan ; l'usage de ses membres lui est totalement interdit par la façon dont la jambe de l'archange est placée. Les formes de Satan sont puissantes et terribles ; son masque hideux, vu en raccourci, emprunte de cette position une expression saisissante. C'est bien l'éternel rebelle, toujours vaincu, jamais soumis, qui, aussi longtemps que Dieu régnera dans les cieux, poussera dans les enfers son cri de défi, et provoquera la foudre de sa lance aiguë. Il est précipité sur la terre, et à peine l'a-t-il touchée, que des feux s'élèvent tout autour, sortant des abîmes qui désormais vont être son séjour.

Ce tableau est un des bons ouvrages de Raphaël et l'un des meil-

leurs de ses dernières années. Il est particulièrement remarquable par la beauté de la composition, par le savant ajustement des figures, par l'élévation du caractère de l'archange. Il est impossible d'unir plus de grâce à plus de puissance ; la légèreté de l'ange, l'irrésistible puissance de l'envoyé de Dieu, l'opposition d'une rage inutile à un triomphe sans effort, ne peuvent être mieux exprimées. La tête de l'archange est un des chefs-d'œuvre de la peinture, et, par sa sublimité, égale tout ce que les arts de l'antiquité ont produit de plus admirable et de plus divin.

La signature et le millésime, qui sont en lettres capitales et en forme de broderie sur le bord de la cuirasse de saint Michel, sont ainsi figurés : RAPHAEL URBINAS, PINGEBAT M.D.XVII.

Raphaël, dans cette composition, a voulu faire allusion à la puissance royale combattant le protestantisme et les factions. Il est de tradition que François I^{er} récompensa le peintre d'Urbain avec une telle munificence que ce dernier, ne voulant pas se laisser vaincre en générosité, exécuta pour le roi sa *Sainte-Famille* (n° 377 du Catalogue) et le pria d'en accepter le don. Ce récit est controuvé, les deux tableaux arrivèrent ensemble au palais de Fontainebleau, soit qu'ils eussent été commandés au peintre, pour François I^{er}, par le duc d'Urbain, soit que, suivant une autre version plus accréditée, ils aient été offerts à ce souverain par le pape Léon X.

Louis XIV avait fait placer ce tableau au-dessus de son trône, et l'on trouve dans l'inventaire de Bailly (1709-1710) qu'il avait « deux volets doublés de velours vert, peints par-dessus d'ornements rehaussés d'or. » Cette précaution de protéger le merveilleux tableau contre les injures de l'air était justifiée par les altérations qu'il avait subies. La peinture de Raphaël, exécutée originairement sur bois, fut promptement altérée, le Primatice la restaura en 1530, et plus tard on y retoucha encore. M. Picault la transporta sur toile en 1753 ; en 1776, la toile se trouva gâtée, et M. Haquin rentoila ce tableau. Il fut rentoilé pour la troisième fois. en 1800, par M. Picault fils.



SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LA SAINTE FAMILLE

(N° 364 du Catalogue.)

Ce tableau est sans contredit le plus précieux que nous possédions de Raphaël. C'est le chef-d'œuvre de ce qu'on appelle les *Saintes-Familles*. Il est impossible de trouver une composition plus digne, des caractères plus élevés, un dessin plus noble, des draperies mieux ajustées, une exécution plus savante et un ensemble plus parfait.

Toute la famille de Jésus s'est réunie autour de son berceau et attend dans le silence l'instant de son réveil. L'enfant divin ouvre les yeux : son premier mouvement est de s'élancer vers la Vierge, qui, de son côté, s'est agenouillée pour le recevoir et le prendre dans ses bras. Sainte Élisabeth, qui a amené le petit saint Jean pour lui montrer le Sauveur du monde, le tient debout entre ses genoux et lui fait joindre ses petites mains en acte d'adoration. Deux anges, dont l'un répand des fleurs, complètent avec saint Joseph cet admirable groupe.

Il nous paraît intéressant de rapporter ici le jugement que l'Académie de peinture formula sur ce tableau en 1667, sur les conclusions de Mignard. L'Académie décida que, « dans le tableau de la *Sainte-Famille*, on pouvait admirer tout ce que l'art est capable de produire et ce qu'un beau génie peut imaginer de plus grand ; que, sans parler de la disposition des figures, si aisée, si belle et si heureusement trouvée, il y avait tant de matière de discourir sur la

noblesse et la diversité des expressions, que l'on y pourrait employer, non pas une seule conférence, mais autant de temps qu'on voudrait demeurer à regarder cet ouvrage, parce qu'il n'y a point de partie qui ne donne de l'admiration et qui ne soit un grand sujet d'étude pour tous les peintres. »

Nous pouvons donc donner à notre admiration un libre cours, elle ne peut s'égarer, l'Académie l'a dit. Disons donc que la figure entière de la Vierge réunit tout ce que le sentiment le plus pur peut exprimer. Ce front pudique, ces yeux baissés, cette pose respectueuse en recevant son fils, tout nous rappelle la Vierge immaculée, et la mère de Dieu. Ce ne sont point des caresses qu'elle lui prodigue comme les autres mères ; elle est en adoration devant ce précieux enfant dont la destinée est de sauver le monde ; elle lui tend les bras humblement et à peine ose le toucher ; une modeste rougeur se répand sur sa figure et témoigne de l'ardeur de son amour et de la joie intérieure de son âme.

L'Enfant-Jésus, au contraire, s'élance vers elle, et la regarde avec transport ; d'une main caressante qu'il pose sur l'épaule de sa mère, il va se soulever jusque dans ses bras.

Qu'elle est belle, cette sainte Élisabeth ! que son attention est pieuse ! Avec quelle délicatesse elle dirige les mouvements enfantins de son fils dont la timidité, mêlée de curiosité et d'amour, est si bien exprimée ! Quelle grâce dans cet ange qui répand des fleurs ! et quelle noble gravité dans la pose et la tête de saint Joseph, qui, devant ces caresses de l'enfant et de la mère, songe aux mystérieuses destinées qui leur sont réservées.



RAPHAEL P.

M. CABASSON D.

J. GAUCHARD, 50.

LA SAINTE FAMILLE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LA BELLE JARDINIÈRE

(N° 362 du Catalogue.)

Au milieu d'une prairie, couverte pour ainsi dire de fleurs, la Vierge, assise sur un rocher, tient l'enfant Jésus par le bras gauche et d'une main maternelle le presse amoureusement contre ses genoux. L'aimable enfant a posé ses deux petits pieds sur celui de sa mère. Le petit saint Jean, vêtu d'une peau d'agneau, agenouillé à la gauche de la Vierge, s'appuie sur le symbole de la rédemption, et contemple, avec un regard plein d'une tendresse touchante et respectueuse, son maître et son ami. Il semble, par sa gravité modeste et réfléchie et par l'humilité de sa pose, avoir le pressentiment des hautes destinées que l'avenir réserve au compagnon de son enfance. Ces deux enfants sont nus ou presque nus. Une vaste draperie couvre la Vierge. L'ajustement pourrait être plus heureux, le corsage et les manches sont modernes, et le livre que la mère du Sauveur tient à la main, pourrait nous faire croire au portrait d'une jeune mère qui revient de ses dévotions à la paroisse voisine.

Lépicier, avec ce zèle qu'il met à exposer ses curieuses découvertes, nous enseigne que la Vierge a mis son pied sous les pieds de son fils, pour lui marquer son respect et reconnaître sa domination suprême sur le monde. Ne doit-on point voir plutôt, dans cette position si gracieuse, l'attention délicate d'une mère qui veut éviter à son enfant l'impression dangereuse de la fraîcheur de la terre ? Raphaël est plein de ces raffinements du cœur, que nul n'a saisis comme lui.

Plusieurs écrivains se sont aussi préoccupés du titre que ce tableau a reçu de la tradition, et se sont demandé si cette désignation de la *Belle Jardinière* ne s'appliquait pas au modèle, maîtresse de prince ou femme d'artisan, qui aurait pour ce tableau posé devant l'artiste, et dont les traits seraient reproduits dans la figure de la Vierge. Il est vraisemblable de supposer que les fleurs qui entourent la Vierge ont seule été causes de cette dénomination.

Cette composition, si charmante de simplicité, de grâce, de naïveté, n'est point une des productions principales du maître, et cependant elle exerce sur les esprits délicats un attrait dont beaucoup de chefs-d'œuvre sont dépourvus. L'aimable innocence des enfants y est représentée dans toutes ses séductions, il s'en exhale un parfum suave de candeur et de virginité, on y goûte une paix céleste, et il semble que ce groupe idéal soit descendu du ciel sur le doux gazon et parmi les fleurs embaumées de la prairie. Raphaël n'a jamais mieux peint les enfants, et ne représentera plus aussi bien leurs membres délicats, leur carnation fraîche et potelée. Il est ici dans sa seconde manière, dans sa période florentine, comme l'indique la date inscrite sur le bord du vêtement de la Vierge : 1507. Plus tard, ses enfants auront une peau brune, des formes trop ressenties, des bourrelets exagérés ; plus tôt, ils auraient eu les chairs molles, les contours arrondis du style péruginisque.

C'est encore François I^{er} qu'il nous faut remercier de l'acquisition de ce tableau. Des critiques ont pensé que cette Vierge pouvait être celle qui fut commandée à Raphaël, suivant Vasari, par un gentilhomme siennois, et qu'il laissa, lors de son départ de Florence pour Rome, dans les mains de Ridolfo Ghirlandajo, afin que ce peintre terminât une draperie bleue. Nous ferons observer qu'un artiste ne signe pas un ouvrage inachevé, et que, le départ de Raphaël pour Florence n'ayant eu lieu que dans l'été de 1508, Ghirlandajo, en finissant le tableau et en le signant pour Raphaël, l'aurait daté de 1508, et non de 1507, époque à laquelle Raphaël était encore à Florence. La peinture du Louvre est bien tout entière de la main du maître.



RAPHAEL F.

J. QUARTLEY.

LA BELLE JARDINIÈRE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

SEBASTIANO LUCIANI

DIT S. DEL PIOMBO

ÉCOLE VÉNITIENNE

1485-1547

LA VISITATION

(N° 229 du Catalogue.)

La réputation de Raphaël irritait le grand Michel-Ange. Ce dessinateur sublime comprenait ce qui lui manquait pour enlever au jeune Sanzio l'éclat de sa renommée et conserver à Florence la suprématie dont elle jouissait dans la peinture. Il appela donc à son aide Sebastiano Luciani qui, nourri dans l'école des Bellini, et perfectionné par le Giorgione, avait en partage cette vivacité de coloris que la nature se plut à prodiguer aux peintres de Venise. Le tableau de la *Visitation* fut un des résultats de cette association assez singulière, surtout de la part du maître orgueilleux qui regardait la peinture à l'huile comme digne d'amuser les femmes et les enfants. Il serait à désirer que la conservation plus parfaite du tableau permit de juger si la jalousie de Michel-Ange atteignit le but qu'elle se proposait ; mais, quoique cette peinture ait perdu sa fraîcheur et son éclat, la grandeur du dessin et la beauté du coloris lui méritent encore toute notre admiration.

Michel-Ange et Sébastien del Piombo ont représenté dans cet ouvrage l'entrevue de la Vierge et de sainte Élisabeth, à l'instant où ces deux saintes femmes se félicitent de la circonstance heureuse qui les rassemble. Derrière la Vierge on aperçoit deux Juives de

sa suite. Derrière sainte Élisabeth, mais sur un plan plus reculé, un vieillard descend les degrés d'un péristyle, et semble indiquer cette entrevue à d'autres personnages et leur en expliquer le mystère. Il est présumable que c'est Zacharie que les auteurs ont voulu représenter. Un paysage orné de riches fabriques occupe le fond de ce tableau.

Il est peu de toiles au musée du Louvre qui aient un caractère plus fier. La tête de la Vierge est sublime et comparable à ce que la peinture a produit de plus beau; les mains sont d'un dessin admirable et les draperies d'un style très-élevé. Les petites figures du fond rappellent de même ce caractère de *grandiosité* qui était alors le propre de l'École florentine, et qui, malheureusement peut-être, a contribué à sa décadence. Les imitateurs de Michel-Ange ne possédant pas un génie semblable au sien, ni égal à l'admiration qu'ils lui portaient, ont, en effet, outré son style et sont tombés dans la manière.

Si Michel-Ange est sublime dans le dessin de cette peinture, Sébastien del Piombo mérite aussi nos éloges. Il fallait être un grand peintre pour ne pas atténuer la pureté d'un dessinateur aussi étonnant, pour conserver avec autant de respect son expression, et pour arriver à l'embellir encore des prestiges du coloris. Il eût pu être autre chose qu'un des satellites du grand Florentin. les portraits qu'il a laissés nous en donnent la preuve, mais, pour travailler seul, il lui eût fallu combattre son incurable paresse qui, dans la pleine maturité de sa vie, lui fit tout à fait abandonner son art.



G. METTAIS. D.

BEGASTIEN DEL PIOMBO P.

DELANGIE. EC.

LA VISITATION,

ANDREA DEL SARTO

ÉCOLE FLORENTINE

1487-1513

LA CHARITÉ

(N° 379 du Catalogue.)

Ce tableau est l'un des plus beaux ouvrages qui soient sortis du pinceau du Raphaël florentin. Voici à quelle occasion il fut exécuté : André del Sarto aimait jusqu'à la faiblesse, jusqu'au crime, sa femme Lucrèce, non moins célèbre par ses fautes que par sa beauté. François I^{er} lui avait remis des sommes considérables pour les employer en acquisitions de tableaux et objets d'art de toute sorte ; Lucrèce dissipa cet argent, et le malheureux peintre, pressé de justifier l'emploi des deniers du roi, dut avouer sa faiblesse et son impossibilité de la réparer. Quelques années après, un Florentin, du nom de Gio. Batista della Palla, fut chargé, par le roi de France, d'acquérir en Toscane tout ce qu'il pourrait trouver de précieux en sculpture et en peinture, et il dépouilla Florence sans vergogne, nous dit Vasari dans son humeur jalouse, d'un nombre incroyable d'œuvres d'art. Della Palla, qui s'intéressait à André del Sarto, crut lui offrir un moyen de rentrer en grâce près du roi de France, en lui demandant un tableau, et le peintre, saisissant avidement cette occasion de réparer sa faute, au lieu d'un tableau, en exécuta deux. L'un représentait le *Sacrifice d'Abraham*, l'autre est celui dont nous donnons la gravure.

Voulant reconquérir l'amitié du roi, le peintre toscan déploya, dans ces deux ouvrages, toutes les ressources de son admirable talent. Il a représenté dans celui-ci la Charité, sous la forme d'une femme assise, tenant sur ses genoux deux enfants. L'un d'eux est suspendu à son sein et boit avec avidité ; l'autre lui montre, en souriant, un bouquet de noisettes qu'il tient à la main. Un troisième enfant est à ses pieds, la tête appuyée sur le bord de sa draperie ; il paraît plongé dans un profond sommeil.

On admire, dans ce beau tableau, ce grand caractère de dessin ordinaire à l'École florentine. Les draperies sont d'un beau jet, la composition est pleine de noblesse, pleine de cette élégance naturelle et exquise qui caractérise le style de l'artiste, et, bien que la peinture ait souffert, soit du temps, soit des deux rentoilages auxquels elle fut soumise, on reconnaît, dans son auteur, le plus grand coloriste de l'École florentine, à qui Bartolommeo peut seul être comparé.

La mort d'André del Sarto suivit de près l'exécution de la *Charité* ; il n'eut pas le temps de l'offrir à François I^{er}, et même, bien qu'elle ait été peinte pour ce monarque, elle fut vendue par Lucrèce à un artiste assez médiocre, du nom de Domenico Conti. Ce peintre la revendit plus tard à Nicolo Antinori, qui la possédait encore du temps de Vasari. Sans doute Gio. B. della Palla finit par l'obtenir, car il est certain que François I^{er} posséda ce tableau, à moins cependant qu'André ait peint plusieurs *Charités* et qu'il y ait eu confusion entre ces ouvrages.



LA CHARITÉ.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

ANTONIO ALLEGRI

DIT LE CORRÉGE

ÉCOLE LOMBARDE

1494-1534

LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE

(N° 19-du Catalogue.)

Sainte Catherine, vierge et martyre, vivait, à ce qu'on croit, à Alexandrie, au commencement du iv^e siècle, et subit le martyre sous Maximin Daïa vers 312. Elle avait une instruction au-dessus de son sexe et de son âge : à dix-huit ans, elle convertit plusieurs philosophes qui avaient été chargés par l'Empereur de la faire renoncer à sa foi. On croit que cette sainte s'appelait Dorothee et que le nom de Catherine (du mot syriaque *kéthar*, couronne) lui fut donné parce qu'elle remporta, dit saint Jérôme, la triple couronne du martyre, de la virginité et de la science. La légende rapporte qu'ayant refusé d'épouser un jeune homme d'illustre famille, mais attaché au paganisme, elle vit dans une extase la Vierge lui apparaître et la fiancer à son divin fils. C'est ce mariage mystique que le Corrège a représenté, et la sainte se reconnaît à la roue à demi rompue sur laquelle elle s'appuie.

La Vierge est assise ; elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus. Sainte Catherine présente à Jésus sa main droite, que la Vierge soutient avec complaisance. L'enfant s'est saisi du quatrième doigt de la sainte et se dispose à l'orner de l'anneau nuptial. Le personnage que l'on voit debout derrière sainte Catherine est saint Sébastien. La joie et l'attendrissement sont peints sur sa figure. Il tient dans ses mains quelques-unes des flèches dont il fut percé

par ordre, dit-on, de Dioclétien : il était l'un des favoris de cet empereur et le capitaine de ses gardes. Dans le fond du tableau et sur un plan plus élevé, le Corrège a esquisé le supplice de ce saint, et, plus loin, une jeune fille suppliante et poursuivie par un homme à cheval : on croit que c'est un épisode du martyre de sainte Catherine.

Vasari parle de ce chef-d'œuvre dans la vie de Girolamo Carpi : « Étant arrivé dans cet endroit (Modène), il resta émerveillé à leur vue (des tableaux du Corrège); mais l'un d'eux surtout le frappa de stupéfaction ; ce fut ce grand tableau, ouvrage divin, qui représente la Vierge avec l'Enfant-Jésus épousant sainte Catherine, saint Sébastien, et d'autres figures avec des airs de tête si admirables qu'elles semblent faites dans le paradis. Il est impossible de voir de plus beaux cheveux, de plus belles mains et un coloris plus charmant, plus naturel. Ce tableau était en la possession du docteur Grilenzoni, grand ami du Corrège, et Girolamo, ayant obtenu la permission de le copier, s'acquitta de cette tâche avec tout le soin et toute l'habileté possible. » L'épithète de *grand*, donnée à ce tableau par Vasari, si ce n'est point une inadvertance, ne s'applique pas évidemment à sa dimension, mais à sa valeur comme œuvre d'art.

Ce n'est point en effet l'un des plus grands ni des plus importants tableaux du Corrège. Le nombre des personnages, la grandeur de la composition, la beauté des accessoires, la magie de l'effet général placent le *Saint-Jérôme*, la *Nativité* et plusieurs autres encore avant le *Mariage de sainte Catherine*. Mais, dans aucune de ces toiles célestes, on ne pourra mieux comprendre toutes les beautés du Corrège, on ne pourra aussi bien goûter ce sentiment d'une grâce et d'une délicatesse infinies, qui est la fleur et la couronne de ses perfections. L'exécution de cette peinture est merveilleuse de finesse, d'éclat dans les chairs, et de transparence dans les ombres, mais l'expression des visages est vraiment céleste. L'amour profond, inépuisable et sans bornes de la Vierge mère rayonne dans ses traits d'une douceur attendrie, et sur le visage de la sainte, au sentiment de la béatitude se mêlent toutes les adorations et toutes les pudeurs d'un cœur religieux et innocent.



LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

L'ANTIOPE

(N° 20 du Catalogue.)

Antiope, selon Pausanias, était fille de Nictée, roi de Thèbes. Sa beauté la rendit fameuse dans toute la Grèce. L'enthousiasme que ses charmes inspirèrent fit supposer qu'un sang royal n'avait pas suffi pour produire un être aussi parfait, et la Fable lui donna pour père le fleuve Asope, dont les eaux arrosaient les terres de Platée et de Thèbes. Son orgueil était égal à ses attraits. Elle s'abandonna à l'amour d'un jeune homme ; mais, pour ennoblir sa faute, elle feignit que cet amant était Jupiter même. Cette fable ne la protégea pas contre la colère de son père Nictée ; elle dut se réfugier à la cour d'Épée, roi de Sicyone et l'épousa. Nictée fit la guerre au roi de Sicyone et périt avec lui dans un combat. La malheureuse Antiope tomba dans les mains de son oncle Lycus et, en retournant chargée de fers à Thèbes, elle mit au monde deux fils, Zéthus et Amphion, qui plus tard la vengèrent.

C'est la passion fabuleuse de Jupiter pour Antiope que le Corrège a voulu représenter dans ce tableau. Le peintre a supposé que Jupiter a pris la forme d'un satyre pour surprendre Antiope, qu'il l'a trouvée endormie dans la forêt et que, soulevant d'une main indiscrete le voile qui la couvrait, il s'enivre de désirs en contemplant sa beauté. Le peintre a donné un arc et des flèches à Antiope, soit qu'il la confonde avec la reine des Amazones, la mère d'Hippolyte, soit pour indiquer que la chasse l'a ainsi entraînée dans les bois. L'Amour à ses côtés s'abandonne comme elle aux douceurs du sommeil et repose sur une peau de lion, emblème de l'empire que ce jeune dieu exerce sur le monde.

Antiope, entièrement nue, a l'un de ses bras placé au-dessus de sa tête, l'autre s'appuie nonchalamment sur son arc ; rien ne nous échappe des beautés de sa forme divine. Il est impossible de rendre

avec un art plus parfait et la profondeur du sommeil et la fatigue qui l'a précédé et amené. L'expression du satyre est également admirable. A sa figure, à ses mouvements, à son geste, on reconnaît la crainte extrême qu'il ressent qu'Antiope ne se réveille et le plaisir que lui cause la vue de tant de charmes.

Le Corrège a répandu sur cette composition le charme incomparable dont il a le secret. « Nous y reconnaissons, » nous dit Émeric David (1), « l'art avec lequel ce grand maître peignait les chairs, et surtout celles des nymphes et des enfants, l'art, dans lequel il excellait particulièrement, de donner à ses figures du relief et de la vigueur, en plaçant le corps entier sous une large lumière; en mariant des tons clairs à des tons clairs, variés seulement par des demi-teintes et des reflets, et en rejetant les ombres aux extrémités ou au delà même de la figure. Des reflets verdâtres animent les parties inférieures du corps de la nymphe ou de la déesse; la main droite, les bras, les épaules, participent aux teintes bleues de la draperie qui les porte en avant; les membres s'arrondissent, par cet artifice, sans que les tons qui les colorent perdent rien de leur fraîcheur voluptueuse. Les chairs de l'Amour sont tout à la fois plus brunes et plus rosées; ses ailes argentines paraissent jaspées de pourpre et d'or. Une draperie blanche, savamment placée entre les deux figures, en étendant la lumière, unit les différentes parties du groupe, et n'en forme qu'un tout. Les demi-teintes grisâtres de ce linge font valoir celles du nu, qui sont d'un ton plus vif. Tous les accessoires contribuent à la chaleur et à la richesse du coloris..... Au milieu de cette variété, les tons sont si bien ménagés que les regards se dirigent d'eux-mêmes vers les parties supérieures de la figure principale, vers les bras, le sein, la tête, où réside le charme le plus puissant du tableau. » En terminant, le savant critique nous fait remarquer que le dessin est inférieur au coloris et renferme de nombreuses incorrections, mais, quelque graves qu'elles puissent être, la beauté de la couleur les fait pardonner.

(1) *Peinture moderne*, p. 52, librairie Renouard.



G. LERCE P.

A. — CABASSON D.

L. DU JARDIN SC

L'ANTIOPE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

GIOVANNI CALCAR

ÉCOLE ROMAINE

1510-1546

PORTRAIT DE JEUNE HOMME

(N° 88 du Catalogue.)

Le personnage, ici représenté, a la barbe rousse et fourchue, la tête nue et les cheveux courts, taillés à la malcontent; il est vêtu d'une robe noire, passée sur un pourpoint violet; la main gauche est placée sur la hanche, et la droite, appuyée sur le piédestal d'une colonne, tient un papier. On remarque sur la colonne un écusson portant: d'azur à trois têtes de pavot d'or, et on lit cette inscription: ANNO 1540 AETATIS 26. Ce blason est répété sur la bague que porte le personnage avec l'addition de trois lettres M. V. B.

Ce portrait fut longtemps attribué au Tintoret et passait pour un des chefs-d'œuvre de ce peintre. On s'accorde maintenant à croire qu'il est de Jean Calcar qui, né dans le duché de Clèves, fit son éducation à Venise et prit, avec une fidélité merveilleuse, la manière des peintres vénitiens. Élève du Titien, il arriva à l'imiter d'une façon si parfaite que ses peintures ne se distinguaient pas de celles de son maître. Les écrivains contemporains nous apprennent que souvent les tableaux et surtout les portraits de Calcar étaient vendus comme les ouvrages du Titien. Cette facilité d'imitation ne l'abandonna pas, quand plus tard il s'adonna à l'étude de Raphaël; il saisit son genre, de façon à tromper les plus habiles connaisseurs de l'époque. Ce

fut même cette faculté de s'assimiler le genre d'autrui qui l'a privé de la célébrité que son talent lui méritait, et qui fait que fort peu d'ouvrages portent son nom. Même à Naples, où il vécut plusieurs années, où il mourut, on ne connaît aucun tableau de lui. Sans doute ses œuvres, un peu dispersées, se trouvent dans les galeries particulières ou publiques sous d'autres noms que le sien.

L'opinion qui attribuait ce portrait au Tintoret prouve sans doute en faveur de la peinture. Mais, comme nous le disions plus haut, ce tableau comptait parmi les chefs-d'œuvre de ce peintre : rien n'eût empêché de le donner à Titien lui-même. Il a été exécuté en effet dans la meilleure manière des maîtres vénitiens, il a de l'élégance, de la fierté, il est peint avec la tenue, la force et l'autorité de la belle école d'où Calcar était sorti, et qui, pour ce genre de peinture, est sans rivale. Les développements du front, ce nez retroussé, la barbe rousse, l'œil intelligent et ferme, le gonflement des tempes, les cheveux coupés court et droit, tout cela est rendu librement sans rudesse et finement sans fatigue. Les mains fines, élégantes, des mains de gentilhomme, sont dessinées avec bonheur ; elles achèvent de caractériser le personnage et d'en faire ressortir la distinction.

On a cherché quel pouvait être l'original de ce portrait. M. Charles Blanc a cru reconnaître André Vésale. Il existe en effet une ressemblance suffisante entre la figure de ce tableau et le savant anatomiste, tel du moins qu'il fut gravé par Calcar lui-même dans le traité d'anatomie de Vésale : *De humani corporis fabricâ. Basilea, 1543.* Ce qui détruit malheureusement cette hypothèse, c'est que les armes de Vésale, d'après le Traité d'anatomie même, se composent de trois belettes, armes parlantes de l'auteur, car belette en flamand s'écrit *wesel*. Les trois pavots qu'on voit sur l'écusson attaché à la colonne pourraient à la rigueur passer pour des emblèmes professionnels et les armoiries d'une corporation, mais on a récemment découvert qu'ils forment celles d'une noble famille del Buono de Venise.



GLBERT DEL.

CALCAR PINX.

J.C. ROBERT SC.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

GIULIO PIPPI

DIT JULES ROMAIN

ÉCOLE ROMAINE

1492-1546

LE TRIOMPHE DE TITUS ET DE VESPASIEN

(N° 293 du Catalogue.)

Après la conquête de la Judée, le sénat romain décerna les honneurs du triomphe à l'empereur Vespasien, et les mêmes honneurs à Titus. Chacun d'eux devait triompher séparément; mais, peu de temps après la prise de Jérusalem, Titus arriva inopinément à Rome, Vespasien voulut qu'il n'y eût qu'un triomphe, et il le partagea avec son fils qu'il venait d'associer à l'Empire.

C'est ce double triomphe qu'a représenté Jules Romain. Le cadre étroit d'un tableau de chevalet ne lui permettait pas de déployer toute la pompe ordinaire à de tels sujets, et le peintre se borna à montrer le char triomphal au moment où il va passer sous le monument dressé en commémoration de la prise de Jérusalem.

Les deux triomphateurs sont debout dans un char de forme antique, la tête couronnée de lauriers. Un officier romain pousse devant eux une femme qu'il tient, par les cheveux et qui personnifie la Judée captive. L'attitude et l'expression de cette femme peignent bien l'abattement d'une province conquise et, pour qu'il n'y ait point de doute dans l'esprit du spectateur sur le sujet du triomphe, le chandelier à sept branches, enlevé du temple des Hébreux, se laisse entrevoir derrière une colonne. Une Victoire ailée plane au-dessus

des triomphateurs et tient deux couronnes suspendues sur leurs fronts.

Le fond de la composition représente la campagne romaine où peu de temps après fut élevé l'amphithéâtre Flavien, dit le Colisée, que Vespasien fit construire par les captifs hébreux.

Jules Romain prit l'idée de ce tableau d'un bas-relief qui décore l'arc de triomphe élevé, par le sénat et le peuple romain, au Campo Vaccino, en l'honneur de Titus. Il l'exécuta pour le duc de Mantoue.

Cette peinture, remarquable par son grand caractère, par la noblesse et l'austérité de son style, nous montre un dessin pesant et une exécution lourde. Elle est d'une coloration rouge et peu agréable. Les chevaux, imités de l'antique, mais qui ne rappellent en rien ceux de Phidias, ont une assez singulière allure. On a remarqué qu'ils ont pris le pas qu'on appelle l'amble et qui ne convient ni aux chevaux de trait ni aux chevaux de race.

Le triomphe de Titus et de Vespasien était passé du palais des ducs de Mantoue dans la collection de Charles I^{er} d'Angleterre. A la mort de ce prince, le banquier Jabach en devint acquéreur et le vendit à Louis XIV.



LE TRIOMPHE DE TITUS ET DE VESPASIEN.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

VÉNUS ET VULCAIN

(N^o 294 du Catalogue.)

Vulcain, ce modèle des maris complaisants, qui, trahi mille fois, est toujours amoureux ; Vulcain a forgé des arcs, des flèches, des carquois pour les Amours, si souvent complices des infidélités de Vénus. Assis à côté d'elle auprès du lit nuptial, il regarde en souriant le folâtre essaim essayer ses armes. L'un des enfants, chargé d'un carquois et ployant un arc de ses genoux et de ses mains, regarde la déesse et paraît attendre qu'elle applaudisse à sa vigueur. Un autre présente à Vénus un papillon, emblème de l'âme ; la déesse a déjà saisi le trait qui doit frapper cet être délicat, mais elle saura lui faire chérir sa douleur : de la main gauche elle prend des touffes de rose que des Amours portent dans une corbeille ; elle couvrira de fleurs les blessures les plus dangereuses.

Vulcain tient sur son épaule un faisceau de flèches, deux fois plus grandes et plus fortes que celles dont se jouent ces jeunes Amours. Quelle est donc la divinité à laquelle sont destinées ces armes terribles ? Est-ce Apollon ? Est-ce Diane ? Non. Vulcain les forge pour un dieu qui blesse, quand il lui plaît, Apollon et Diane elle-même. Nous ne devons pas confondre les Amours représentés dans cette peinture avec le véritable Amour, avec Éros ou Cupidon, tyran de la terre et des cieux, élevé, dit-on, dans une forêt, allaité par une lionne, et dont les victimes ne reçoivent de soulagement que des Muses et du Temps. Les autres, enfants des Nymphes, ne sauraient blesser que de faibles mortels ; ils forment une troupe innombrable et riante, qui embellit la cour voluptueuse de Cythérée ; mais le fils de la déesse frappe avec audace, de ses traits vainqueurs,

Jupiter au milieu de l'Olympe et Pluton au sein des enfers. C'est pour ce dieu cruel, perfide et charmant, que Vulcain fabriqua ces flèches acérées ; aucune armure ne pourra garantir de leurs atteintes.

Un jeune Amour, qu'on aperçoit dans les forges, essaie de rougir lui-même un de ses traits. Cette idée a le double mérite d'expliquer toute l'allégorie et de donner de la profondeur au tableau.

Chacun des enfants montre autant d'esprit et de grâce que de vigueur. Comme celui qui porte le carquois est animé, fier et robuste ! Quelle élégance dans la pose de ce jeune Atlas qui supporte la corbeille de roses ! Pourquoi faut-il qu'un ouvrage aussi agréable ne soit pas exempt de tout défaut ? L'enfant assis par terre n'est pas également beau dans toutes ses parties ; peut-être aussi le sein de Vénus n'a-t-il pas une beauté parfaite. Nous ne parlerons pas du coloris : ce tableau ne doit être regardé que comme une ébauche.

Il existe plusieurs dessins de cette composition : deux sont au Musée. Le premier a la même dimension que le tableau ; le deuxième, indubitablement de la main de Jules Romain, est un carton plus grand, et les piqûres prouvent qu'il a servi à l'exécution d'un autre tableau. Félibien connaissait un dessin de ce sujet chez un amateur qu'il ne nomme pas, et qui est probablement un de ceux du Louvre : il l'attribue à Raphaël. Enfin il en existe encore un dans la collection royale en Angleterre ; mais son originalité est au moins douteuse. On a prétendu que cette composition appartenait à Raphaël : il choisit, dit-on, le sujet de la forge de Vulcain pour faire allusion, par un jeu de mots, au nom de son compatriote Antonio Battiferri (qui bat le fer), premier notaire apostolique, qui le fit peindre sur la façade de sa maison, à Rome, par Vincenzo da S. Geminiano. — Quant à nous, nous ne pouvons rien trouver dans cette composition qui rappelle la manière de Raphaël ; elle nous semble, au contraire, entièrement conforme au style de Jules Romain.



J. ROMAIN F.

H. BATAILLE D.

J. GAUCHARD SC.

VÉNUS ET VULCAIN.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

BONIFAZIO

ÉCOLE VÉNITIENNE

1500?-1553

SAINTE-FAMILLE

(N° 74 du Catalogue.)

Il y eut un moment où Palma le Vieux et Bonifazio partagèrent le premier rang avec Titien et formèrent pour ainsi dire le triumvirat de la peinture à Venise. Le temps a mis quelque distance entre les deux premiers peintres et le dernier. Mais si Bonifazio n'est plus assimilé à son illustre compatriote, il suffirait du tableau que nous allons décrire pour lui assurer une très-honorable place auprès de ce grand maître.

La Vierge, assise auprès d'une colonne qui s'élève au milieu d'un paysage, tient debout sur ses genoux l'enfant Jésus, que montre le jeune saint Jean, soutenu par sainte Élisabeth. A droite, saint Joseph, assis, s'appuie sur un bâton ; du côté opposé, la Madeleine présente un vase de parfums à l'enfant Jésus. Devant elle, saint Antoine ermite, assis, lit un livre qu'il tient sur son genou, et, derrière lui, saint François, debout, portant une petite croix, baisse les yeux vers la terre. On lit sur le piédestal de la colonne : ΙΔΟΙ ΗΔΟΥΑΗ ΚΥΡΙΟΥ, c'est-à-dire : « voici la servante du seigneur, » paroles que la Vierge prononça au moment de l'annonciation.

Les deux enfants sont peints avec une grâce élevée et naturelle, les têtes ne manquent pas de caractère, et dans toutes ces figures

la nature est serrée de très-près ; les personnages sont fort heureusement groupés ; la symétrie avec laquelle le peintre les a disposés autour de la madone n'est pas assez sensible ni assez uniforme pour que sa préoccupation se fasse sentir, et l'on jouit sans arrière-pensée de l'agréable ordonnance du tableau. L'exécution est solide et corsée, et cependant souple et libre, la couleur avenante et suffisamment harmonieuse, quoique vive et montée ; enfin de l'ensemble se dégage une certaine originalité, résultant d'influences diverses, dont l'accent n'est ni puissant ni fier, mais très-doux et très-agréable.

C'est cependant plutôt aux yeux qu'à l'âme que plaît cette peinture, il y manque quelque chose d'extrêmement important dans une peinture religieuse, le sentiment. C'est, il est vrai, un défaut que l'on peut souvent reprocher à la peinture vénitienne, qui est surtout pittoresque et qui souvent sacrifie tout à la beauté de la couleur. Mais nous avons le droit d'être plus sévère, à ce point de vue, pour Bonifazio, qui n'a pas l'une des qualités maîtresses des grands coloristes, l'entente des tons et des valeurs.

Le ton est la couleur naturelle et propre de chaque objet, la couleur qu'on nomme locale ; la valeur, c'est la somme de clarté et d'obscurité que cette couleur apporte dans le concert général du tableau. Il faut savoir subordonner le ton local au ton général, faire jouer à chaque couleur son rôle dans la distribution des lumières et des ombres. Bonifazio ne l'a pas bien compris et c'est là ce qui fait son infériorité.

Ce tableau, qui a été longtemps attribué à Palma le Vieux et qui est un des plus beaux de son auteur, appartenait au cardinal Mazarin et est estimé 2,000 livres sur son inventaire. Il fut acheté par Louis XIV aux héritiers du cardinal.



BONIFASIO .p

JOLANGUE .s

SAINTE-FAMILLE.

PAQUIER .d.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

AGNOLO BRONZINO

ÉCOLE FLORENTINE

1502-1572

PORTRAIT D'UN SCULPTEUR

(N° 87 du Catalogue.)

Le sculpteur dont le Bronzino a tracé le portrait avec beaucoup de style et une grande précision de dessin, serait, d'après les anciens catalogues et les inventaires, le Florentin Baccio Bandinelli. On n'a pas conservé cette désignation dans les catalogues les plus récents : « Quant à la similitude des traits du sculpteur représenté ici, » nous dit M. Villot, « avec ceux connus du Bandinelli, elle ne nous a point paru assez frappante pour conserver l'ancienne dénomination. » Cette raison n'est pas bien forte, pour qu'on doive rejeter une opinion longtemps admise, et demande à être fortifiée par quelque argument plus puissant ; jusqu'alors, le public pourra continuer à chercher les traits de Bandinelli dans le tableau du Bronzino.

Ce sculpteur est né à Florence en 1487. Il était fils de Michel Agnolo di Viviano da Gaiuole, orfèvre aussi célèbre par son extrême probité que par son talent, et très-attaché aux Médicis, ses protecteurs. Le jeune Bartolommeo, qui, par un usage assez ordinaire à cette époque, fut bientôt appelé Baccio par ses concitoyens, et plus tard Bandinelli par un emprunt fait à une noble famille de Sienne, le jeune Bartolommeo reçut de son père les premières notions du dessin, puis entra dans l'atelier de Gio. Francesco Rustici,

l'un des premiers sculpteurs de ce temps. Il en sortit avec la réputation d'un artiste consommé dans son art et se plaça en quelques années au premier rang par son *Hercule* colossal qui est à Florence, par sa copie du Laocoon, par son *Orphée charmant Cerbère* que Rome possède, par son *Mercur*e jouant de la flûte qui, acheté en 1530 par Gio. Battista della Palla, fut envoyé au roi de France. Il est moins connu cependant par ces chefs-d'œuvre que pour avoir lacéré l'une des plus belles œuvres de Michel-Ange. Partisan enthousiaste de Léonard de Vinci, il avait voué à Michel-Ange une haine féroce, et quand celui-ci eut vaincu son rival dans le concours des cartons de Pise, Bandinelli n'eut qu'une pensée, celle de venger le peintre qu'il aimait, de sa défaite. Il pénétra, à l'aide d'une fausse clef, dans la salle où le carton de Michel-Ange était renfermé et le mit en pièces.

Sa mort eut lieu, dit-on, dans des circonstances assez singulières. Il travaillait, à l'âge de soixante-douze ans, à son propre tombeau, dans lequel il voulait transporter lui-même les ossements de son père, mais l'émotion que cette inhumation lui causa fut telle qu'il fut frappé de folie et mourut peu après.

Bronzino a rarement réussi un portrait de la sorte ; son tableau est une des œuvres les plus précieuses que nous possédions de la peinture italienne, et c'est bien à raison qu'il figure au Salon Carré. Le mérite du style et de la couleur l'avait d'abord fait attribuer à Sébastien del Piombo. Le dessin, très-simple en apparence, est serré et fort, le modelé est rigoureusement exact dans ses savantes abréviations. Il est difficile de donner à une figure une attitude plus naturelle et une physionomie plus expressive. La franchise, la volonté, la modeste conscience de son talent et le ferme désir d'arriver, sont exprimés sur ce jeune et énergique visage avec une grande vérité. Ce portrait est vivant, nous dit Vasari, et Vasari a rarement aussi bien placé cet éloge, un peu banal dans sa bouche.

On ne peut guère connaître Bronzino par une œuvre qui mette mieux ses qualités en saillie, et qui laisse mieux dans l'ombre ses défauts : sa manière tourmentée jusqu'à l'affectation, et une sécheresse de dessin quelquefois destructive de relief et de couleur.



A. PAQUIER DEL.

BRONZINO P. -

J. GUILLAUME SC.

PORTRAIT D'UN SCULPTEUR

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

FRANCESCO MAZZOLA

DIT LE PARMESAN

ÉCOLE LOMBARDE

1503-1540

SAINTE-FAMILLE

(N^o 262 du Catalogue.)

Quand l'art a atteint certains sommets, il lui faut redescendre ; c'est alors que des hauteurs du style sévère, contenu et grand, on passe à la recherche des proportions violentes et des formes élégantes. Le beau tourne au joli, le naturel s'altère et la grâce se manière.

Le Parmesan a personnifié au seizième siècle, du vivant même du Corrège, de Michel-Ange et presque de Raphaël, cette inclinaison à l'élégance qui, chez nous, a été si bien représentée par Jean Goujon. Malgré ses défauts et ses écarts, il tient encore à la famille des grands maîtres et se rattache de près aux trois peintres illustres que nous venons de citer.

Michel-Ange et Raphaël furent les grandes admirations de Mazzola ; il les étudia passionnément, mais sans pouvoir se défaire de sa propension naturelle au maniérisme. Il subit aussi profondément l'influence du Corrège, dont l'imitation dans certains de ses tableaux est tout à fait flagrante ; mais ce qu'il a de mieux lui vient plutôt de Michel-Ange. Le Corrège est gracieux, mais ses figures sont courtes et abondamment vêtues de chair, tandis que celles du Parmesan sont longues et le paraissent d'autant plus, qu'il affecte, comme le grand

maître florentin, de leur donner des têtes petites, un col très-haut, des mains déliées et fines, des doigts allongés. Tout cela trahit chez le Parmesan l'envie constante de plaire par une certaine aristocratie de formes, qui est plutôt empruntée des idées convenues que tirée de la nature elle-même ; Mazzola croyait la savoir par cœur, et de bonne heure il cessa de la consulter. Mais venons à notre tableau.

La scène se passe dans une agréable campagne. La Vierge est assise au pied d'un rocher et sur le bord d'une fontaine. L'Enfant-Jésus qu'elle tient sur ses genoux, serre tendrement entre ses bras le petit saint Jean, tandis que saint Joseph et sainte Élisabeth, placés derrière la Vierge, semblent s'entretenir de l'union qui déjà se manifeste entre ces enfants.

Le coloris du Parmesan prête infiniment de charme à cette aimable composition. Il y a beaucoup d'élégance dans le dessin, et quoique, dans cette partie, il soit toujours permis de reprocher un peu de manière à ce peintre, l'on ne peut rien ajouter ici à sa grâce et à sa finesse. Des tableaux du Parmesan que possède le Louvre, celui-ci est le plus précieux et le mieux terminé. On ignore à quelle personne il était destiné. Vasari parle d'une *Sainte-Famille* à peu près semblable que le Parmesan aurait faite à Rome pour Ludovico Gaddi, tableau remarquable, selon lui, par la grâce, par le coloris, par le caractère aimable des têtes, mais il y place des anges, et il n'en est pas dans celui que nous décrivons. Il se peut que ce tableau soit celui de Gaddi, malgré le détail relatif aux anges ; Vasari a parlé de beaucoup de peintures sur ouï-dire et a commis beaucoup d'erreurs.



J. ROBERT sc.

PARMESAN PING.

J. ROBERT sc.

SAINTE FAMILIE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

DANIELE RICCIARELLI

DIT DANIEL DE VOLTERRE

ÉCOLE FLORENTINE

1509?-1566

DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH

(N° 333 du Catalogue.)

Le prince de Cellamare, ambassadeur d'Espagne, au nom de son frère monsignor del Giudice, alors clerc de la Chambre apostolique, présenta à Louis XIV, en son château de Marly, le 25 juillet 1715, une composition de Michel-Ange. Elle était peinte sous deux aspects différents, de l'un et de l'autre côté d'une ardoise, et représentait David, le genou droit appuyé sur Goliath terrassé, et levant le cimetière pour le frapper.

On ne tarda pas à découvrir que le prétendu tableau de Michel-Ange était l'œuvre de son élève favori, Daniel de Volterre. Vasari, en effet, nous apprend, dans la biographie de cet artiste, que monsignor Giovanni della Casa, homme très-savant, ayant commenté un traité sur la peinture, et voulant être initié aux ressources du métier, engagea Daniel à modeler en terre un David, puis à peindre les deux faces opposées de cette composition sur les deux côtés du tableau. Le peintre se prêta au désir du prélat ; on ne sait ce que devint le groupe en terre, mais le double tableau est au Louvre. Si l'artiste s'est servi du même groupe pour les deux faces de son tableau, comme le veut la version de Vasari, il a du moins apporté de notables

changements dans ses copies, qui ne sont pas d'une concordance parfaite.

La coloration de cette œuvre est inégale, arbitraire, alternée de tons clairs et de tons foncés. Elle est déplaisante à l'œil et choque tous ceux qui ont le sentiment de l'harmonie dans la couleur. Lorsqu'on en fait abstraction et qu'on passe au-dessus de cette impression du premier coup d'œil, pour s'attacher uniquement au dessin, on trouve un dessin robuste, profondément étudié et digne en tous points de l'élève favori de Michel-Ange. C'est une étude toute sculpturale et qu'on voudrait voir réaliser en bronze ou en marbre ; la figure du géant vaincu, qui se débat sous l'étreinte de David, est tout à fait remarquable. La conception générale de cette figure, le détail accentué des parties nues, sont tout à fait dans le goût de Michel-Ange. La figure de David, sans être aussi admirable, présente cependant de grandes beautés ; il y a dans le jeu des épaules et des muscles dorsaux quelque chose qui nous rappelle l'un des athlètes de la *Lotta* de Florence, groupe antique avec lequel notre tableau présente d'ailleurs quelques rapports.

Cette composition fut exécutée par Ricciarelli à une époque où, abandonnant la peinture qui lui avait pourtant ménagé de beaux triomphes, il s'adonnait tout entier à la statuaire. La préoccupation du sculpteur s'est d'ailleurs montrée dans toutes ses œuvres de peinture, qui souvent déplaisent par un étrange mépris des convenances de couleur, mais étonnent presque toujours par la grandeur du dessin et l'élévation du style. Un goût trop prononcé pour les attitudes tourmentées fut l'écueil de son beau talent et de sa constante fidélité aux préceptes et aux exemples de Buonarroti.



DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

DOMENICO FETI

ÉCOLE ROMAINE

1589-1624

LA MÉLANCOLIE

(N^o 180 du Catalogue.)

Qui ne connaît la *Mélancolie* d'Albert Durer? Assise au bord de la mer et sondant du regard l'espace infini, elle rêve aux vanités de la science dont elle a épuisé les problèmes. Accoudée tristement, elle soutient dans sa main une tête sublime de fierté, de pensée et de tristesse. La profondeur de ses regards, l'amère et sombre énergie qui la dévore, ne permettent pas à cette étrange figure de s'effacer de la mémoire. Jamais le symbolisme allemand n'a revêtu une forme plus élevée et plus expressive; jamais il n'a dit plus éloquemment les désespérances d'une science arrivée à la satiété, au vide, au dégoût de toutes choses.

Il faut se reporter à la gravure de Durer pour comprendre la *Mélancolie* de Domenico Feti. On a blâmé cette accumulation d'accessoires qui l'entourent, ces sphères, ce sablier, ces livres, ce chien; on a cru que Feti n'avait rassemblé ces objets divers que pour déployer les prestiges d'une savante exécution, pour montrer qu'il savait faire tourner un globe et rendre habilement le pelage d'un lévrier; mais tout cela, et le chien même, est emprunté à Durer. La figure qui, dans notre gravure, se penche sur la tête de mort, offre des formes puissantes et un peu épaisses; la *Mélancolie* de Durer n'est

pas moins robuste. On a reproché à Feti l'embonpoint de sa figure et la réunion des objets qui l'entourent. Albert Durer a été épargné, et pourquoi? C'est que, dans le peintre italien, le geste est sans valeur ni signification, le visage n'a pas d'expression, tout est conventionnel et froid; chez le peintre allemand, au contraire, le sentiment éclate, et tout sert à exprimer sa pensée. Les instruments de science ont été jetés pêle-mêle autour du sombre archange, dans le désordre et la fureur de son découragement. Domenico les a groupés avec soin dans un coin du tableau et sur le bord d'une corniche. Les formes charnues de son personnage appartiennent à une nature vulgaire et sensuelle, au modèle de rencontre trouvé dans la rue, tandis que l'ampleur des formes, chez Durer, sert à exprimer au plus haut degré l'énergie, la force, la puissance; il a pu mettre des ailes au dos de cette figure athlétique: elles eussent été ridicules, attachées au dos de la femme qu'a dessinée Feti.

Ceci établi, et cette observation était importante, disons que toutes les qualités de peinture proprement dite se rencontrent dans ce tableau. Domenico Feti appartient à cette famille de peintres grossiers et robustes qui, ignorants ou dédaigneux des convenances, de la composition et des beautés de la forme, savent reproduire avec une réalité merveilleuse les objets matériels et la figure humaine, savent donner du relief à la nature la plus vulgaire et nous y intéresser par le prestige de la couleur. L'horizon est habilement dégradé dans ce tableau, le ciel est profond, le personnage est peint de main de maître, d'un pinceau vigoureux et sincère; les accessoires, la robe du lévrier, sont rendus avec une vérité saisissante; toutes les séductions matérielles de la brosse, toutes les finesses, tous les prestiges du métier, nous sont offerts; mais pourquoi le peintre a-t-il entouré cette nature grossière des emblèmes de la science? Pourquoi l'avoir inclinée sur une tête de mort? Pourquoi lui avoir donné un nom qui nous rappelle tout ce qu'il y a de noble, d'élevé, de délicat dans la nature de l'homme?



A. RAQUIN. del.

W. J. G. 1840

W. J. G. 1840

LA MÉLANCOLIE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

JACOPO DA PONTE

DIT JACQUES BASSAN

ÉCOLE VÉNITIENNE

1510-1592

LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX

(N° 300 du Catalogue.)

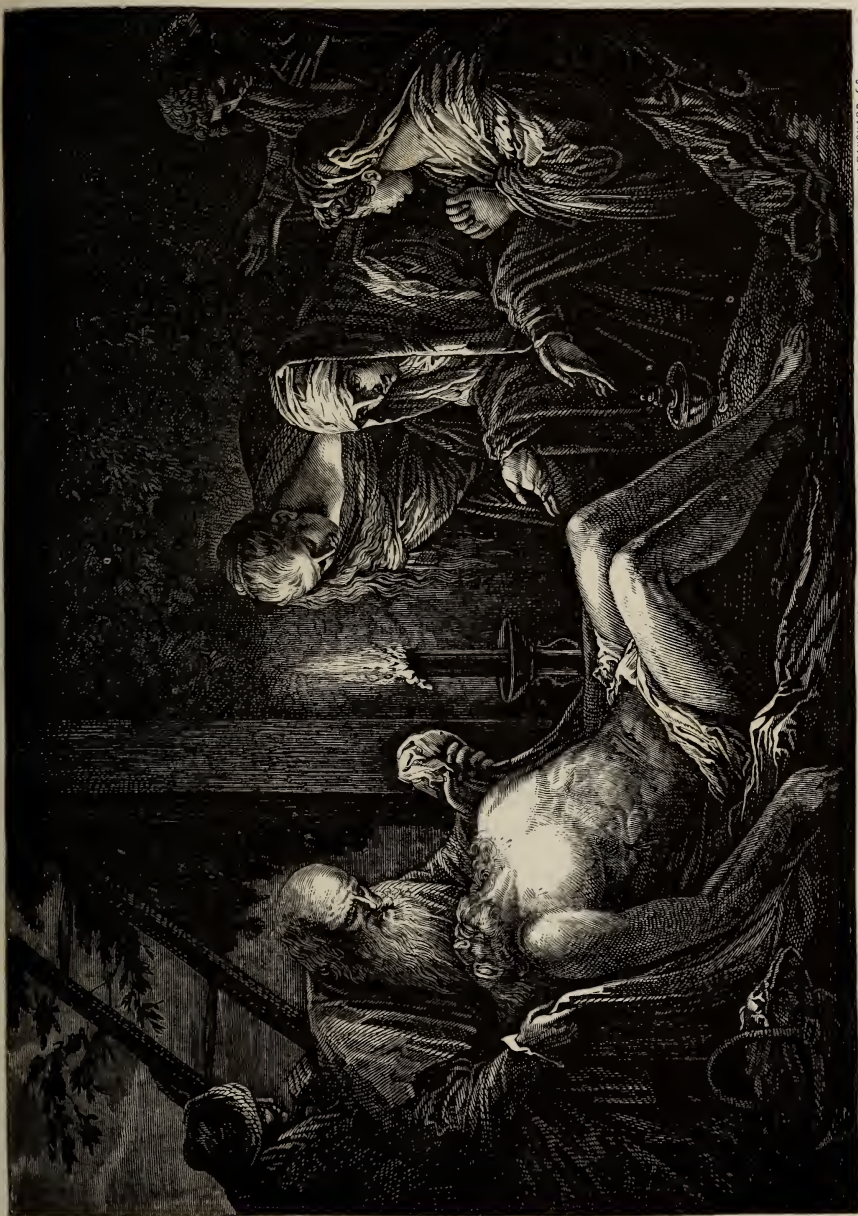
Le Bassan est peut-être le plus vigoureux coloriste de l'École vénitienne, mais sa gloire n'a pas été égale au mérite de ses ouvrages. Il travaillait, poussé par le besoin, avec une extrême rapidité, et restait pauvre ; sa fécondité même maintenait à un chiffre très-modique le prix de ses tableaux. Il en envoyait quelquefois un grand nombre au marché de Venise, pour y être vendus, à peu près comme on envoie des légumes à la halle. Cette extrême facilité n'enlevait rien cependant au mérite de ses peintures, comme nous allons l'apercevoir en étudiant sa *Déposition de la croix* ; il est vrai que nous avons là un de ses plus précieux ouvrages, qu'il a dû peindre avec un soin particulier, et moins rapidement sans doute qu'il n'avait coutume.

La composition est tout à la fois grande et dramatique, et l'effet d'une vigueur et d'une vérité étonnantes. Jacopo Bassano a représenté l'instant où le Sauveur du monde vient d'être détaché de la croix et descendu au pied de l'échelle ; il est entouré de sa mère, des saintes femmes, de saint Jean et de Joseph d'Arimatee ; celui-ci commence déjà à lui envelopper les épaules avec le linceul qui doit servir à l'ensevelir. Tous les autres personnages considèrent, avec les signes de la plus profonde douleur, les restes inanimés de leur

maître, et chacun a le caractère d'affliction qui lui est propre. Cette funèbre scène est éclairée par une torche dont la lumière se porte sur le corps du Christ et se reflète sur tous les assistants. Cette lumière est si habilement distribuée, qu'elle force l'œil à s'arrêter d'abord sur l'objet principal, et qu'elle semble donner une expression plus sombre et plus lugubre à cette scène d'une poignante vérité.

Le Bassan a peint peu de tableaux de chevalet d'une telle importance. Les figures sont de grandeur naturelle, ce qui se rencontre rarement dans ses tableaux de cabinet. Il est présumable qu'il l'exécuta pour un duc de Bracciano. Ridolfi, dans son histoire des peintres vénitiens, nous l'apprend et fait le plus grand éloge de cette composition. Lépicié n'en parle pas moins avantageusement et nous dit « qu'indépendamment de l'harmonie et de la force du coloris, il réunit une touche et un faire qu'il est aussi difficile d'imiter que de décrire ».

Le Bassan aime les clartés douteuses et possède au plus haut degré le talent de les faire servir à l'harmonie. Si, dans le *Christ descendu de la croix*, il a obtenu un merveilleux effet par l'opposition d'ombres fortes et de vives lumières, il se sert le plus souvent de jours savamment ménagés, de demi-teintes répétées, et, en évitant absolument toute teinte noire, sait accorder d'une façon admirable les couleurs les plus opposées. Dans la dégradation des lumières il fait servir un personnage d'un plan intérieur, comme de fond, pour un personnage d'un plan plus rapproché ; ses figures sont peu éclairées dans leur ensemble, toute la lumière est concentrée aux angles, à l'extrémité des épaules, aux coudes, aux genoux. Pour obtenir cet effet, il emploie un agencement de draperies très-naturel en apparence, mais dont l'artifice est parfaitement combiné pour favoriser son système. Quoique assez bon dessinateur, il passait pour ne pas être habile à faire les extrémités. On dirait même que, dans la *Déposition de la croix*, il a cherché à éviter le plus possible d'avoir à en peindre ; bon nombre de ses tableaux sont ainsi en largeur, et ne renferment guère que des figures peintes à mi-corps.



J. RICHARD. SC.

RICARDESSON D.

BASSAN. P.

LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

JACOPO ROBUSTI

DIT LE TINTORET

ÉCOLE VÉNITIENNE

1512-1594

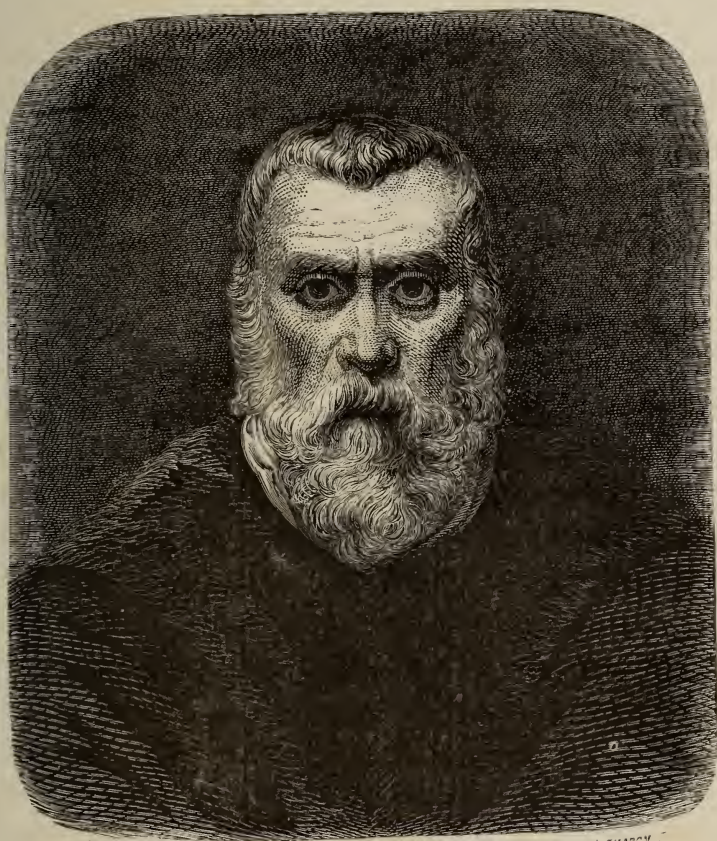
PORTRAIT DU TINTORET

(N° 337 du Catalogue.)

L'un des plus grands peintres de l'École vénitienne, le Tintoret, s'est représenté ici dans un âge fort avancé ; il est vu de face et la tête découverte. A la touche pesante qu'on remarque dans cet ouvrage, on peut juger que c'est dans les dernières années de sa vie qu'il exécuta ce portrait. S'il y a, comme disent les Vénitiens, trois Tintoret, un de bronze, un d'argent et l'autre d'or, il est fort à craindre que cette peinture n'appartienne ni à l'âge d'or, ni à l'âge d'argent. Aussi est-ce plutôt à cause de l'intérêt du sujet que du mérite de la peinture que nous reproduisons le tableau du Louvre.

Jacopo Robusti, qui, né d'un teinturier de Venise, fut surnommé le Tintoretto, fut du nombre des élèves du Titien. Celui-ci, dit-on, jaloux du talent qu'il annonçait, lui ferma les portes de son atelier. Jacopo ne se découragea pas, il chercha au contraire à devenir le chef et le propagateur d'une manière nouvelle, qui perfectionnât celle de son maître et y ajoutât ce qui lui manquait. Il avait tracé dans son atelier cette inscription : « Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien. » Il copiait infatigablement les ouvrages du second, et passait une partie des jours et des nuits à étudier les plâtres, moulés sur les statues que le premier avait laissées à Florence ;

il s'entoura en outre de bas-reliefs et de statues antiques. Souvent il dessinait ses modèles à la lumière d'une lampe, afin d'en obtenir des ombres plus fortement prononcées et d'apprendre ainsi à donner de la vigueur à son clair-obscur. Il formait aussi pour le même but des modèles en cire ou en argile, et après les avoir vêtus avec soin, il les disposait dans de petites maisons faites de carton ou de bois, et plaçait aux fenêtres de petites lumières pour en régler les ombres. Il suspendait ces mêmes modèles au plancher, et, les plaçant au moyen de plusieurs fils dans des attitudes diverses, il les dessinait de différents points de vue, pour acquérir la connaissance de la perspective de bas en haut, qui n'était point aussi familière à son École qu'à l'École lombarde. En même temps, il ne négligeait point l'anatomie, afin de s'instruire à fond du jeu des muscles et de la structure du corps humain ; enfin il dessinait le nu autant qu'il le pouvait, en cherchant des raccourcis et des mouvements divers, pour pouvoir donner à ses compositions autant de variété qu'en offre la nature. C'est par ces études approfondies que, selon Lanzi, il tempérerait une fougue d'inspiration et une furie d'exécution qu'aucun artiste n'a surpassées. Son extrême facilité a été l'écueil de son génie ; on ne peut le louer sans restriction. « Ce fut un maître de premier ordre, » nous dit le président de Brosses, « quand il a pu ordonner sans furie, dessiner sans rudesse et colorier sans noirceur. » Coloriste parfois merveilleux, comme il le fut dans le *Miracle de saint Marc*, son chef-d'œuvre, il eut cependant une prédilection marquée pour le dessin. Sa science acquise et son extrême facilité à s'en souvenir ne l'empêchaient pas de consulter à chaque instant la nature, et malgré l'ardeur d'un tempérament qui paraissait indisciplinable, il sut jusqu'au bout s'assujettir à l'observation des formes et au respect de la vérité, et sacrifier le détail à l'ensemble.



A. RAQUET

L. CHAPPEL

PORTRAIT DU TINTORET.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

PAOLO CALIARI
DIT PAUL VÉRONÈSE

ÉCOLE VÉNITIENNE

1528-1588

SAINTE FAMILLE

(N° 94 du Catalogue.)

Nous arrivons aux tableaux de Véronèse, c'est-à-dire au triomphe de la peinture décorative. Jamais peintre n'a créé de pareilles fêtes pour les yeux, de spectacles plus riches, plus éblouissants, plus magnifiques; jamais la couleur n'a montré d'aussi éclatantes, d'aussi imposantes harmonies. Les œuvres de cet enchanteur sont pleines de merveilles et de féeries, il bâtit des palais immenses et prolonge sous le ciel bleu des colonnades fantastiques; les fleurs s'y suspendent en guirlandes; l'or brille de toutes parts; les vins précieux coulent des flacons ciselés; les fruits rares tentent le regard; des pages, des nains, des enfants, de grands lévriers, jouent sur les marches des escaliers de marbre; les dames illustres, les saintes vénérées, les beautés célèbres, princes de la terre, hommes de génie, personnages du Nouveau Testament, saints de la légende, se pressent sous les portiques en costumes somptueux; et partout brillent, chatoient et resplendissent les velours, les brocarts, les camelots opulents, les étoffes tissées d'or et d'argent, les bijoux, les pierres précieuses, tout ce qui peut éblouir et charmer.

Nous ne pouvons nous attendre de la part de ce peintre, qui est tout à la surface et n'a d'autre but que de surprendre et charmer

les yeux, nous ne pouvons nous attendre à une observation très-curieuse des convenances historiques. Dans notre *Sainte famille* d'ailleurs, sujet de pure convention, Paul Véronèse pouvait oublier le modeste intérieur de la Vierge et suspendre des rideaux de velours et de soie à un lit d'apparat, orner le vestibule de colonnes cannelées et montrer la campagne à travers les balustres d'une terrasse.

Dans ce riche décor, la Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, et l'offre à l'adoration d'une religieuse bénédictine. Marie-Madeleine soulève la main du divin enfant pour la donner à baiser à cette religieuse que saint Joseph présente à son fils. Derrière la Vierge, sainte Elisabeth tresse une couronne de fleurs.

Ce tableau est en état de parfaite conservation, le coloris est encore d'une fraîcheur parfaite. Cela tient à l'habitude qu'avait le peintre de faire des fonds clairs et d'employer le plus possible des teintes vierges. La vivacité des couleurs qu'on admire dans cette peinture vient de la promptitude du travail, elles ont été appliquées rapidement et d'un seul coup, et sont ainsi demeurées dans toute leur franchise et leur netteté. Un peintre qui recommence plusieurs fois et avec hésitation ne peut conserver de fraîcheur à ses teintes. Véronèse, d'autre part, paraît s'être plus occupé de faire briller ses tons en les accordant, qu'à faire appel au sentiment religieux. Si l'enfant Jésus est parfait, c'est que la grâce riante, que Caliari savait donner aux figures d'enfant, suffit à l'enfant prédestiné ; mais les autres personnages, peints, il est vrai, avec beaucoup de noblesse, devraient montrer un peu plus d'émotion. Nous l'avons dit plus haut, Véronèse ne parle qu'à nos yeux, mais il a pour eux des splendeurs que nul autre peintre n'a connues.



VERONESE P.

M. LABASSON. D.

CARBONNEAU. SCI

SAINTE FAMILLE.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

NOGES DE CANA

(N° 95 du Catalogue.)

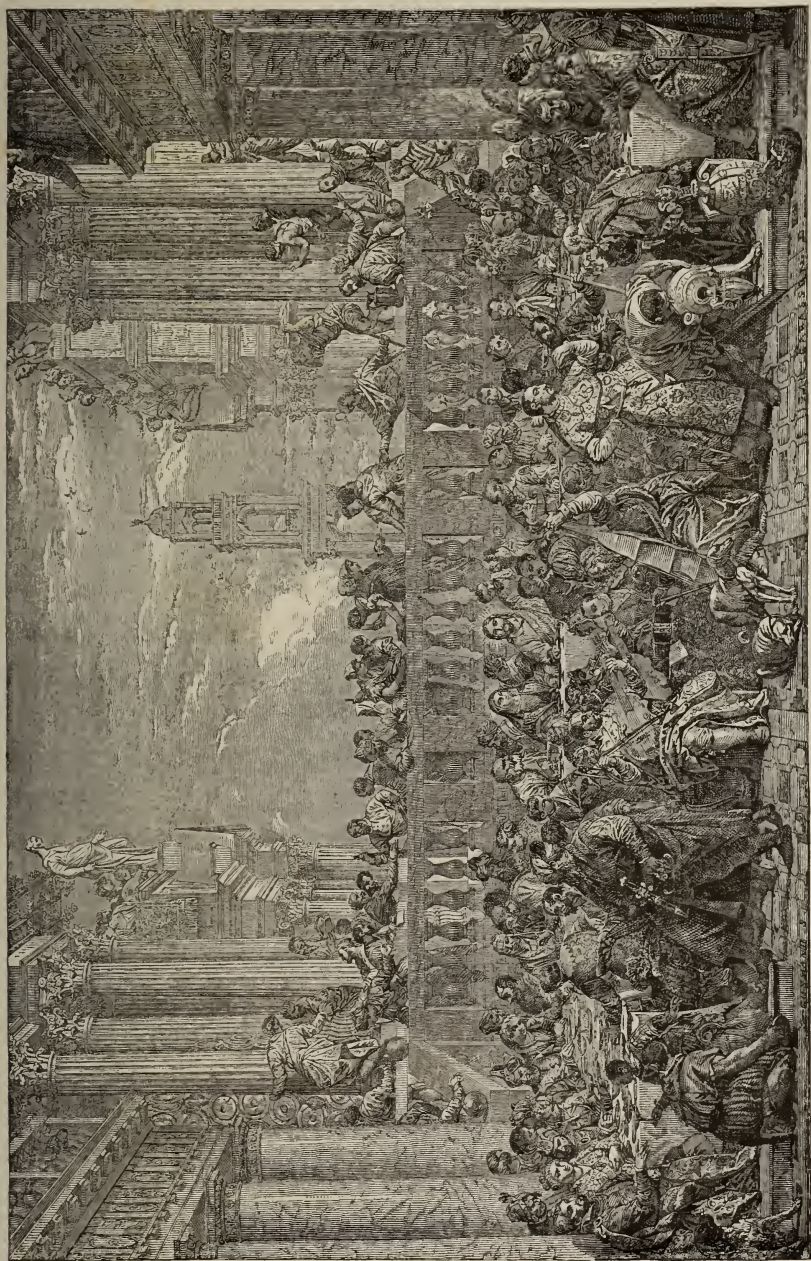
Notre bon sens gaulois s'accommode mal des hautes fantaisie des artistes de Venise, les anachronismes nous arrêtent tout court ; si Poussin se piquait de fidélité à l'histoire, nous avons maintenant un bien autre souci de vérité et d'exactitude, il nous faut une observation étroite des convenances historiques et locales, et dans une scène que le peintre fait revivre, et dans un tableau de mœurs qui paraît à nos yeux sur un théâtre. C'est vraiment devant ces admirables *Noces de Cana* que notre critique, un peu minutieuse, peut se donner beau jeu.

L'idée de faire présider le Christ à un festin où siègent François I^{er}, Charles-Quint, Soliman, des cardinaux, des moines, des seigneurs, des dames illustres, et de leur faire donner un concert par les meilleurs peintres vénitiens, nous jettera toujours, tout d'abord, dans la stupeur, et il nous faudra toutes les callosités de l'habitude pour nous rendre insensible à cette monstruosité. Véronèse l'entendait d'autre sorte et se félicitait fort de ce qui nous choque si vivement. « S'il n'eût admis, nous dit-il, que des figures de Juifs inconnus à ce banquet, cette scène n'eût offert aucun intérêt, et d'ailleurs l'uniformité des costumes antiques eût répandu sur son tableau une monotonie insupportable. »

Remercions du moins Véronèse, de nous avoir conservé les traits et la figure de tant d'illustres personnages et cherchons quelques noms parmi cette foule brillante.

A gauche du spectateur, on voit Alphonse d'Avalos, marquis de Guastro, à qui un nègre présente une coupe remplie de vin. Près de lui est Eléonore, sœur de Charles V et femme de François I^{er}. Son royal époux est assis à ses côtés. Vient ensuite Marie, reine d'Angleterre et fille de Henri VIII. Un peu plus loin se trouve Soliman II, assis près d'un prince nègre, qui adresse la parole à un domestique. La dame qui tient un cure-dent est la célèbre Vittoria Colona, veuve du marquis de Pescaire. Près d'elle, est l'empereur Charles-Quint, vu de profil et décoré de la toison d'or. A l'autre extrémité de la table sont deux cardinaux, dont l'un, aux traits mélancoliques, doit être le cardinal Grimani. « Le Titien joue de la basse, Paul joue de la viole, le Tintoret du violon et le Bassan de la flûte, par où il a voulu faire allusion », nous dit le président de Brosses, « à la profonde science et à l'exécution lente et sage du Titien, aux brillants et aux agréments de de Paul, à la rapidité du Tintoret, et à la suavité du Bassan. » Benoît Caliari, frère de Véronèse, qui peignit l'architecture du tableau, debout, superbement vêtu, va goûter la liqueur miraculeuse.

La beauté du coloris, le charme de l'invention, l'admirable ensemble de la composition, la variété des expressions de ces cent personnages, qui tous se meuvent, parlent, vont, viennent, sans se nuire, sans se confondre, sans se dérober à la vue, la grandeur de la solennité, la magnificence de l'architecture, l'harmonie générale étendue sur cette immense superficie, voilà ce qui dans tous les temps ramènera devant ce tableau les véritables amateurs, les jeunes gens jaloux de pénétrer les secrets de l'art, les artistes consommés, et tous ceux que la peinture a le don d'émouvoir. Si la correction du dessin répondait partout à l'éclat du coloris et à la savante distribution des lumières, ce tableau serait sans reproche, mais ces lumières sont si bien entendues, l'artifice en est si bien déguisé, la couleur est si vraie, qu'on oublie ce que le dessin peut quelquefois offrir de défectueux. Il est curieux de songer que ce merveilleux tableau ne valut à son auteur que le prix de quatre-vingt-dix ducats.



LOIRE-MICHELET S.C.

VOGES DE CAVA.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LES DISCIPLES D'EMMAÛS

(N° 99 du Catalogue.)

« Et voilà que deux d'entre eux, en ce jour, allaient à un bourg nommé Emmaüs, éloigné de Jérusalem, de soixante stades.

« Et ils s'entretenaient de tout ce qui s'était passé (de la résurrection).

« Or pendant qu'ils parlaient et qu'ils s'entretenaient ensemble, Jésus, lui-même, s'approchant, marchait avec eux.

« Mais leurs yeux étaient fermés et ils ne le reconnaissaient point...

« Et ils approchaient du bourg où ils se rendaient, et il feignait d'aller plus loin.

« Mais ils le forcèrent de s'arrêter, disant : « Demeurez avec nous ; car le soir avance et le jour est déjà sur son déclin. » Et il entra avec eux ;

« Et étant avec eux à table, il prit le pain, le bénit ; et l'ayant rompu, il le leur donna.

« Dans ce moment leurs yeux s'ouvrirent, et ils le reconnurent ; mais il disparut de devant leurs yeux. »

La lecture des livres sacrés n'est pas assez commune en France pour qu'il soit superflu d'en rappeler les passages, où sont puisés les sujets de tableaux ; peut-être cependant n'y avait-il pas, pour une composition de Paul Véronèse, un urgent besoin de se reporter au texte saint, que le peintre n'a sans doute pas étudié de fort près.

L'amour de la couleur locale n'a jamais passionné ce grand artiste, et si les convenances du lieu et du sujet n'ont pas été traitées ici avec la même désinvolture que dans les *Noces de Cana*, Paul Véronèse a ici encore donné libre carrière à son imagination.

Dans un vestibule, orné de colonnes cannelées, le Christ, assis devant une table entre les deux disciples, lève les yeux au ciel et bénit le pain ; derrière le Christ, trois domestiques apportent des plats. Paul Véronèse est là avec une partie de sa famille. A droite, sa femme, debout, tient un petit enfant dans ses bras. Deux de ses fils sont près d'elle ; l'un paraît vouloir se cacher derrière son manteau, tandis que l'autre, agenouillé, cherche à retenir dans ses mains un petit chien espagnol. Deux petites filles, vêtues de damas, jouent devant la table avec un gros chien. Dans le fond à gauche, on aperçoit une ville et la campagne, et dans l'éloignement, le Christ et les deux pèlerins qui cheminent et s'entretiennent, ainsi que le raconte l'évangile que nous avons cité.

Si Véronèse traite assez légèrement son sujet, il est une chose qu'il respecte infiniment, nous voulons dire : la peinture. Le brocart est exécuté de maîtresse façon, tous ces pompeux accessoires montrent les tons les plus fins et les plus justes, les figures harmonieusement groupées ressortent dans leurs tons clairs avec une puissance merveilleuse et sans jamais se nuire les unes aux autres, une lumineuse atmosphère les enveloppe et suffirait à donner un air de fête à ces banquets sans cesse répétés, qui se succèdent sous le pinceau du maître, tous plus magnifiques, plus pompeux, les uns que les autres.



P. VERONEST. P.

M. CAUSSON. G.

LES DISCIPLES D'EMMAÛS.

J. GAUCHARD. SC.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LODOVICO CARRACCI

ÉCOLE BOLONAISE

1555-1619

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(N° 139 du Catalogue.)

Louis Carrache était l'aîné d'Annibal et d'Auguste Carrache, ses cousins germains ; il fonda avec eux l'école célèbre qui porte leur nom, et fut leur maître et leur initiateur dans cette voie nouvelle de l'éclectisme dans les arts. Il visita successivement Venise, Florence, Parme, Mantoue, et étudia les ouvrages du Titien, de Paul Veronèse, d'André del Sarto, de Jules Romain et du Corrège. Un sentiment de prédilection le porta à imiter surtout ce dernier. Moins animé que les deux autres Carrache, il suppléa par la grâce à l'enthousiasme absent.

Il est peu de peintres qui aient moins promis et qui aient plus tenu que Louis Carrache. Le Fontana, son maître à Bologne, et le Tintoret, qui dirigea ses études à Venise, lui conseillèrent de renoncer à la peinture, jugeant qu'il n'y obtiendrait jamais de succès : ses condisciples mêmes ne l'appelaient jamais, par raillerie, que *le Bœuf*, à cause de la lenteur de son esprit, et il était, parmi eux, montré au doigt. Tels furent les débuts d'un artiste qui devait régénérer la peinture en Italie, et exercer pendant plus d'un siècle, tant en Italie qu'en France, une influence prédominante, une véritable maîtrise. Son génie nous est sympathique, car il est fait de raison et de modération. Le Poussin semble être sorti de son académie. Après le faux goût et l'exagération des écoles qui ont précédé la leur, le sage éclectisme des Carrache était un immense progrès. C'était le retour à la raison, à la nature, que Louis cherchait en tout ; mal-

heureusement le talent de ce peintre n'avait point d'envergure, il craignait l'idéal, comme un écueil contre lequel la plus grande partie de ses contemporains avaient échoué.

Avant de passer à l'examen du tableau que nous avons fait reproduire, nous donnerons aux lecteurs l'appréciation d'un célèbre peintre anglais, pour qui sans doute l'école bolonaise n'avait encore perdu aucun de ses prestiges, appréciation qui nous paraîtra maintenant bien bizarre, surtout dans la comparaison de Titien et de Louis Carrache.

Reynolds regarde ce dernier maître comme un modèle dans le style. « C'est le peintre, dit-il, qui, dans ses meilleurs ouvrages, semble approcher le plus de la perfection dans cette partie. Ses jours et ses ombres, larges sans affectation ; la simplicité de son coloris qu'il ménage avec intelligence, sans distraire les regards de l'objet dont ils sont occupés ; l'effet imposant du demi-jour répandu sur toutes ses productions, conviennent mieux, selon moi, aux sujets graves et majestueux que ce brillant, plus que factice, de la lumière du soleil, dont le Titien a éclairé ses ouvrages. »

La Madone, dont nous donnons la reproduction, n'est pas une des œuvres les plus remarquables du maître, mais elle tient une place très-honorable parmi les plus précieux tableaux du Louvre. Elle réunit au grand caractère de dessin, familier à l'école des Carrache, la grâce exquise du Corrège. L'enfant Jésus, dont la figure est admirable pour le charme du pinceau et la beauté du coloris, semble emprunté au grand peintre lombard et l'on ne peut rien voir de plus gracieux que la tête de la Vierge.

Le maître de l'Albane, du Guide et du Dominiquin, plus célèbre, il est vrai, par ses élèves et son école que par ses peintures, n'est donc pas trop mal représenté dans notre Musée national. On peut y étudier son genre, fait d'étude consciencieuse, de sagesse et de modération. Sa renommée qui fut immense, s'est fort éclipsée, et déjà au dix-huitième siècle, elle ne paraissait guère se maintenir, car cette peinture de *la Vierge et l'enfant Jésus* ne fut payée par Louis XV au prince de Carignan, avec son pendant par Schedone, que la somme de 800 livres.



J. B. ANNAÏNE. E.

HADAMARD. D.

J. G. UCHARD. SC.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

ANNIBALE CARRACCI

ÉCOLE BOLONAISE

1560-1609

LE SOMMEIL DE L'ENFANT-JÉSUS

(N° 120 du Catalogue.)

Un écrivain a judicieusement observé que c'était toujours un préjugé favorable au mérite d'un tableau, lorsqu'il acquérait dans les arts et parmi les connaisseurs une dénomination particulière et qui prévalait sur le titre donné par l'auteur même. Si la beauté d'une peinture consiste dans la justesse de l'expression, dans le grand caractère du dessin, dans la simplicité de la composition, nul tableau ne mérita mieux que celui-ci l'attention du public et la recommandation qui s'attache à la substitution d'un nom populaire à la désignation primitive.

Dans cette composition connue sous le nom du *Silence du Carrache*, mais que ce peintre avait appelée le *Sommeil de Jésus*, nous voyons la Vierge debout contre une table, sur laquelle dort l'enfant Jésus. Nu et à demi couché sur des langes, le haut de son corps repose sur un coussin blanc et sa tête s'appuie sur l'épaule de sa mère. La Vierge l'enveloppe de son bras gauche et lève l'index de la main droite, pour défendre le sommeil de son fils contre la curiosité du petit saint Jean, qui, la bouche ouverte par un naïf sourire, étend la main pour toucher la jambe du divin enfant.

Rien n'est ravissant comme ce petit tableau ; la scène est char-

mante, les mouvements, les attitudes, sont d'une grâce et d'un naturel parfaits, toutes ces figures sont peintes avec une rare perfection de dessin, et l'ensemble de la composition se renferme dans des lignes les plus belles, les plus grandes, les plus harmonieuses du monde. La couleur cependant est un peu froide, et si Annibal Carrache s'est quelquefois approché du Corrège, il nous montre ici le coloris qui allait prédominer dans l'École bolonaise.

L'inventaire Bailly attribue ce tableau au Dominiquin, qui, suivant une certaine tradition, l'aurait exécuté d'après un dessin d'Annibal Carrache.

Des trois Carrache, Annibal est sans contredit le plus remarquable, et il a même souvent, ce qui est rare pour un peintre qui porte son nom, une certaine originalité. C'est là son principal titre à notre estime et ce qui le rend supérieur à ses aînés. Mais il ne faut pas cependant s'exagérer ce mérite. Imbu des doctrines de ses frères, il laissa échapper dans ses meilleurs ouvrages bien des réminiscences de ses études, bien des emprunts, bien des témoignages d'une déférence un peu servile à l'adresse des maîtres du passé. Il avait fort travaillé son style et il le maintint toujours dans une grande noblesse et une élévation réelle : son exécution est ample et ferme ; le mérite de sa composition, toujours admirablement raisonnée, est des plus remarquables ; il avait poussé très-loin l'étude du nu, et Mengs le mettait au premier rang pour la reproduction des formes viriles. La richesse qu'il répandue dans ses peintures décoratives est d'un goût excellent et semble, près de la pompe de Lebrun, le luxe d'un grand seigneur auprès de l'ostentation d'un financier enrichi. Nul talent ne fut d'ailleurs plus sage, nulles facultés ne furent mieux pondérées ; son seul défaut a justement été d'avoir trop de sagesse et trop de mesure.



LE SONNEIL DE L'ENFANT JÉSUS

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

GIULIO CESARE PROCCACINI

ÉCOLE LOMBARDE

1560?-1625?

SAINTE FAMILLE

(N° 305 du Catalogue.)

Procaccini est l'un des plus heureux imitateurs du Corrège, et cette *Sainte Famille* est l'un de ses tableaux qui peuvent le mieux nous le faire apprécier. Il est au nombre de ceux qui frappent, qui séduisent au premier aspect : on y remarque des formes grandioses, des attitudes hardies, un style élevé, des idées agréables, un coloris qui ne manque ni de vigueur ni d'harmonie. Mais les défauts égalent les beautés : le peintre est tombé dans l'affectation, dans la manière, et le juge le moins sévère ne saurait pardonner à un artiste doué d'un vrai talent une erreur de cette nature.

Les défauts sont faciles à saisir. L'action est double : d'un côté, l'enfant Jésus tourne tendrement ses regards vers sainte Catherine qui se penche vers lui ; d'un autre côté, la Vierge regarde saint Jean-Baptiste qui tient un agneau et semble le présenter au Sauveur. Nous pourrions dire que l'action est triple, car saint François, placé sur la gauche, fait la lecture, sans paraître s'occuper des personnages divins qui sont auprès de lui.

La pose de la Vierge est noble, grande, bien conçue, mais le sentiment exprimé par l'enfant Jésus est invraisemblable ; en voulant lutter en cela contre le Corrège, l'artiste a outrepassé les

limites où son maître se renferme toujours. En outre, les mains de la Vierge sont mal dessinées. La figure de sainte Catherine a de la grâce, il y a de l'élégance dans son ajustement ; le coloris est frais, tendre, brillant, et rappelle à quelques égards celui du Corrège ; mais nous pourrions remarquer de la raideur et de la sécheresse dans le bras. Quelques parties de draperies sont de bon goût, d'autres présentent des détails minutieux. On reconnaît en tout que le peintre ne consulta pas le modèle, et qu'il composa son tableau avec d'autres tableaux. C'est ainsi qu'en étudiant la nature dans les ouvrages des autres peintres, en négligeant de remonter à la source du beau, il demeura inférieur, et au modèle éternel de l'art et aux guides qu'il s'était choisis.

Sans être un élève des Carrache, il suivit leur méthode et copia tout à la fois le Titien, Raphaël, Michel-Ange, plus spécialement le Tintoret, et plus particulièrement encore le Corrège, pour lequel il avait une prédilection marquée. On prétend même que certains de ses tableaux ont été attribués à ce grand peintre. Celui que nous venons d'étudier et qui passa dans la collection de Louis XIV, après avoir été exécuté pour l'archevêque de Milan, était regardé, du vivant de l'auteur, comme celui où il avait le mieux imité la manière du grand peintre lombard. On lui en faisait un grand mérite, et ce mérite il le conserve, mais c'est peu pour le renom dont il jouissait. Couvert de gloire pendant sa vie, il est, par la postérité, placé parmi les imitateurs.



METZGER

1871

SAINTE FAMILLE

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

M. A. AMERIGHI DA CARAVAGGIO

ÉCOLE LOMBARDE

1569-1609

LA MORT DE LA VIERGE

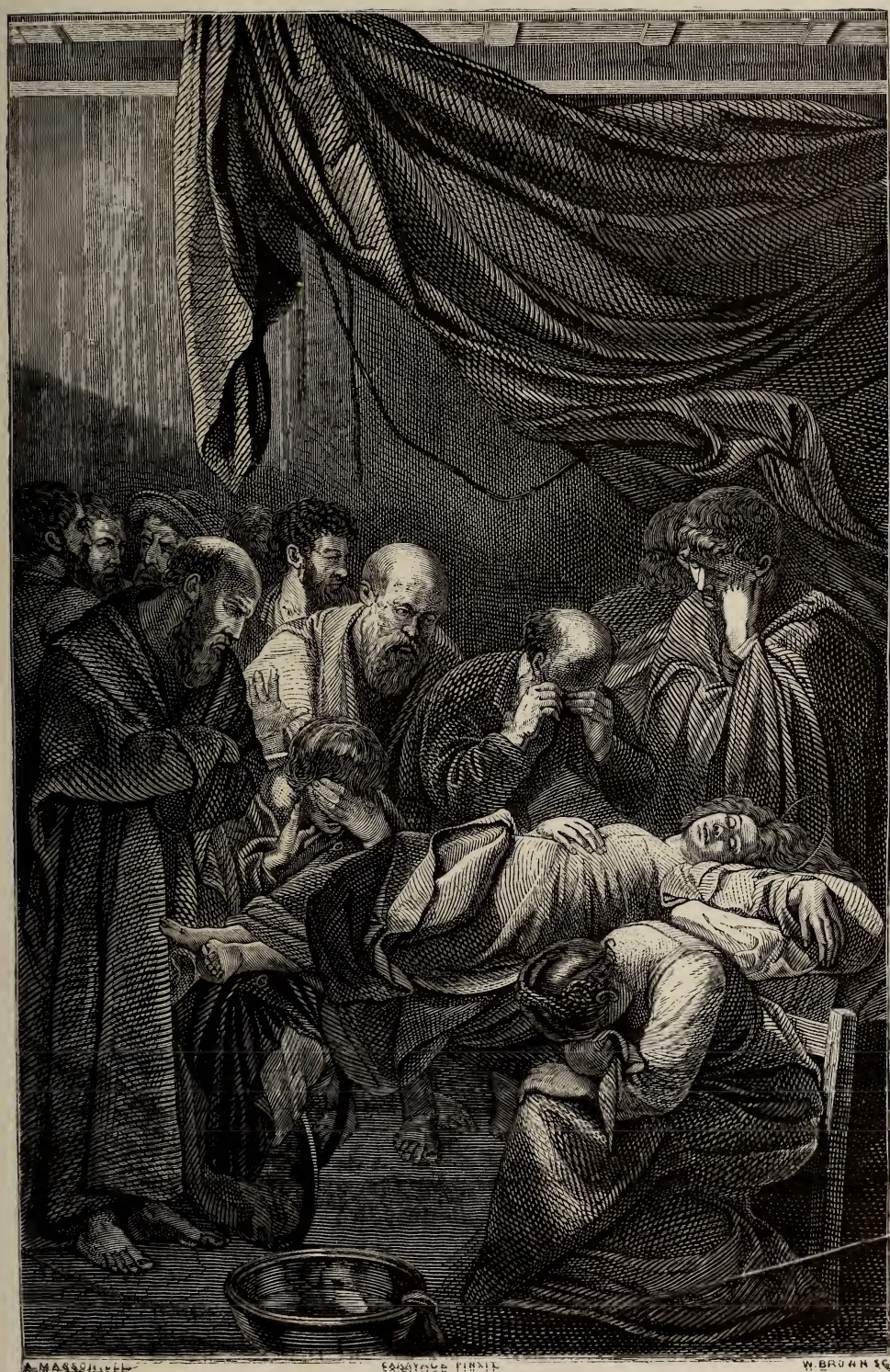
(N° 24 du Catalogue.)

Le Caravage a choisi dans l'histoire sacrée un sujet dont les peintres n'ont pas abusé. La Vierge a été représentée de toutes les façons et à tous les moments de sa vie, mais peu d'artistes l'ont montrée à ses derniers instants. Nous ne pourrions donc comparer le tableau du Caravage à aucun tableau analogue, mais cette comparaison n'est pas nécessaire pour que les qualités et les défauts caractéristiques de cette peinture nous apparaissent. Jamais la reproduction de la nature, prise sur le fait, n'a été rendue avec plus de vérité, plus de vigueur; et il est rare que la vulgarité des types soit plus saillante et moins en harmonie avec le sujet du tableau. C'est en le voyant que Poussin s'écriait : « Cet homme est né pour la perte de la peinture ! »

La Vierge vient d'expirer. Elle est revêtue de ses habits et couchée sur un lit dont une vaste draperie de pourpre forme le ciel. Elle a la main droite posée sur la poitrine, et la gauche étendue sur un coussin. Les apôtres, au nombre de onze, entourent le lit, et leurs diverses expressions, bien senties et habilement variées, témoignent parfaitement des regrets que leur fait éprouver une si grande perte. A côté du lit, mais sur le devant du tableau, une femme

est assise. C'est sans doute celle dont l'amitié prêta ses soins tendres et généreux à la Vierge, dans le passage difficile de la vie à la mort. Cette femme est abîmée dans sa douleur, sa tête est penchée sur ses genoux, et elle les mouille de ses larmes.

Cette figure de femme est admirable pour l'expression, et celles des apôtres sont de même fort belles pour le sentiment. Mais la bassesse des types et la vulgarité des gestes et des poses ont longtemps fait oublier les qualités très-réelles de facture et d'expression, la beauté du coloris et la vérité du rendu. Le Dictionnaire de Watelet dit de cette toile, résumant le jugement du dix-septième siècle : « On y trouva une belle conduite d'ombres et de lumières, une rondeur et une force merveilleuses, mais la figure de la Vierge parut ignoble ; on crut voir une femme noyée, et l'on trouva le tableau indigne de la majesté du temple... La femme assise, la tête penchée et couverte de sa main, indique, plutôt qu'elle ne montre, une belle expression de douleur ; dans plusieurs autres figures la tristesse est basse au lieu d'être naturelle. » Il y a bien quelque excuse à faire valoir en faveur du Caravage : les apôtres étaient des pêcheurs, des hommes du peuple, ignorants et grossiers ; la Vierge était l'épouse d'un artisan et appartenant à la classe la plus humble. Mais le peintre a oublié la transfiguration que les enseignements du Christ et sa passion, que le Paraclet, surtout, firent subir aux humbles disciples de Jésus, et ce réalisme offense, non-seulement la piété, mais l'histoire sacrée elle-même.



LA MORT DE LA VIERGE

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

GUIDO RENI

ÉCOLE BOLONAISE

1575-1642

LA SAMARITAINE

(N° 315 du Catalogue.)

« Là était la fontaine de Jacob. Jésus donc, lassé du chemin, s'assit sur la fontaine : c'était environ la sixième heure.

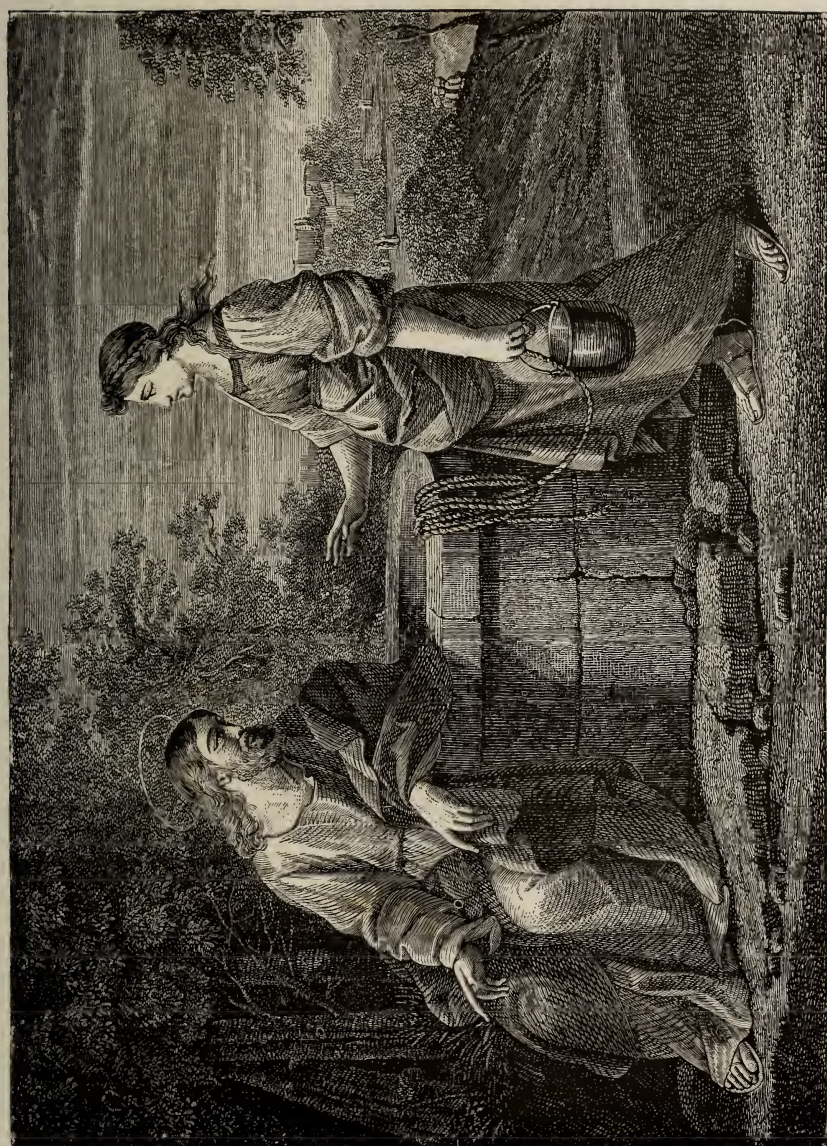
« Une femme samaritaine vint puiser de l'eau. Jésus lui dit :
Donnez-moi à boire. »

Ce sujet n'était pas bien intéressant, et le simple dialogue de Jésus et de la Samaritaine offrait peu de ressources à un peintre. Le Guide en a tiré tout le parti qu'on pouvait en tirer et, s'il n'en a pas fait un chef-d'œuvre, il en a fait un bon tableau. Il nous montre la Samaritaine, debout, oubliant, dans sa préoccupation, le vase qu'elle vient de remplir, et auquel la corde qui a servi à le plonger dans le puits, reste attachée ; sa surprise est bien exprimée et ressort autant de son geste que de sa physionomie. Le visage du Christ, accoudé à la margelle du puits, est plein de douceur et de persuasion. Cette figure n'a peut-être pas la noblesse qui convient à la divinité ; sa draperie, jetée sans légèreté et sans art, laisse à peine deviner la forme du corps. Derrière ces deux personnages s'étend un paysage qui manque de variété et nous offre peu de plans ; dans l'éloignement se dressent les murs et les tours de Samarie.

La *Samaritaine* semble plutôt appartenir à la première manière du

Guide. On sait en effet que le Guide, après s'être assimilé la manière de Louis Carrache, son maître, s'appliqua, sur les conseils de celui-ci, à la recherche d'un genre plus personnel, et crut le trouver en introduisant dans ses peintures les masses d'ombres vigoureuses de Michel-Ange, de Caravage. Il n'arrivait ainsi à corriger une imitation que par une autre imitation. Puis tout à coup, conseillé par Annibal Carrache, il prit absolument le contre-pied du Caravage ; il supprima en quelque sorte les ombres et, au lieu de ces vives lumières circonscrites entre des parties d'un noir intense, il répandit partout une lumière diffuse. Dans les tableaux qu'il peignit alors, les objets ont l'apparence de corps plâtreux, les couleurs semblent préparées à la gouache, et la lumière est si également distribuée que l'effet existe à peine, ou ne résulte que de la faible diversité des tons. Comme spécimen de cette manière plutôt fade qu'harmonique, nous pouvons citer l'*Annonciation*, l'*Enlèvement d'Hélène*, l'*Union du dessin et de la couleur*.

Le Guide a joui d'une réputation comparable à celle de Raphaël, réputation bien surfaite et bien tombée maintenant. S'il n'appartient pas à la famille des grands maîtres, il tient cependant une des premières places parmi les peintres de la décadence. On l'a surnommé « le doux » ; il a plus de noblesse que de douceur. Il n'en est pas moins vrai que son sentiment, un peu tiède, n'est dépourvu ni de charme, ni de cette grâce placide, qui repose des prétentions fougueuses ou de la science pédantesque qu'affichent, pour la plupart, les tableaux de cette époque ; il a, devant ces œuvres gâtées par l'affectation, une sorte de puissance et une apparence de majesté ; sans montrer une imagination très-poétique, ni un goût très-pur, il a eu pour son temps beaucoup de noblesse et une grande élévation de style. Il faut lui tenir compte du milieu dans lequel il vécut et ne pas exagérer les dédains comme on le fait trop aujourd'hui, après avoir exagéré l'admiration comme on l'a fait autrefois.



LECLERCQ. P.

CH. CASASSO N. D.

LA SAMARITAINE

JANIER

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

FRANCESCO ALBANI

ÉCOLE BOLONAISE

1578-1660

APOLLON ET DAPHNÉ

(N° 14 du Catalogue.)

Quand, sous les ombrages de l'Arcadie, un berger disait sa plainte amoureuse, il cherchait jusque dans les cieux des victimes de l'amour, pour consoler sa douleur par l'exemple de leurs infortunes. Nisa repousse son pasteur fidèle, elle paye sa tendresse de mépris et d'affronts, mais ce jeune dieu, dont la lumière et la beauté rayonnent sur la terre du haut du firmament, ce dieu n'a-t-il pas, lui aussi, soupiré en vain ? Le radieux Phœbus a connu les tourments d'un amour dédaigné : comment Damon trouverait-il insupportable un semblable destin ?

C'est l'auteur des *Métamorphoses*, c'est l'ingénieux Ovide qui nous conte la mésaventure d'Apollon. Vainqueur du serpent Python, il plaisanta sans ménagement l'Amour sur l'usage qu'il faisait de son arc. Le dieu de Gnide, dans son ressentiment, tira de son carquois deux flèches, dont les blessures produisaient des résultats entièrement opposés. L'une faisait naître tous les feux de l'amour dans le cœur qu'elle blessait. Le pouvoir de l'autre, au contraire, était d'inspirer une insurmontable antipathie. Il lança ce dernier trait dans le sein de Daphné et décocha l'autre dans celui d'Apollon.

Telle est la fable que l'Albane a retracée dans ce joli tableau. Apollon, éperdument épris de cette nymphe, fille, selon quelques mythologues, du fleuve Pénée, et, selon d'autres, du fleuve Ladon, a vainement tenté de la fléchir par la peinture de sa passion. Elle est restée également insensible à la douceur de ses accents et aux charmes de sa figure. Enfin, un jour, pour se dérober à ses persécutions, elle s'enfuit. Apollon la poursuit, elle cherche à se réfugier dans les bras de son père, et lorsque le dieu est près de l'atteindre, elle est tout à coup changée en laurier.

Albane a choisi le moment où Daphné fuit Apollon. Dans sa course rapide, elle regarde avec inquiétude derrière elle. Le dieu vole sur ses traces; il est près de l'atteindre, sa tête charmante est aussi expressive qu'éloquente. Il semble lui dire : Pourquoi me fuyez-vous ? Un dieu est-il donc indigne de vous plaire ?

Dans le haut du tableau, on aperçoit l'Amour planant sur un nuage, contemplant avec une joie maligne l'effet de sa vengeance et s'applaudissant de l'état où il a réduit son ennemi.

Composition, expression, exécution, tout est admirable, tout est parfait dans ce charmant tableau. Il serait désirable cependant que le manteau d'Apollon fût moins volumineux, et que les plis en fussent moins tourmentés ou saccadés. Mais l'habile peintre a répandu tant de grâces et de charmes sur toute cette figure, que l'on oublie facilement la draperie, pour ne s'occuper que de l'expression.

Le paysage est une vaste campagne, arrosée par le fleuve qui donna naissance à Daphné.



A. Fagouet del

ALBANE

APOLLON ET DAPHNÉ

CORNIER

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

BARTOLOMMEO SCHEDONE

ÉCOLE LOMBARDE

1570?-1615

LA MISE AU TOMBEAU

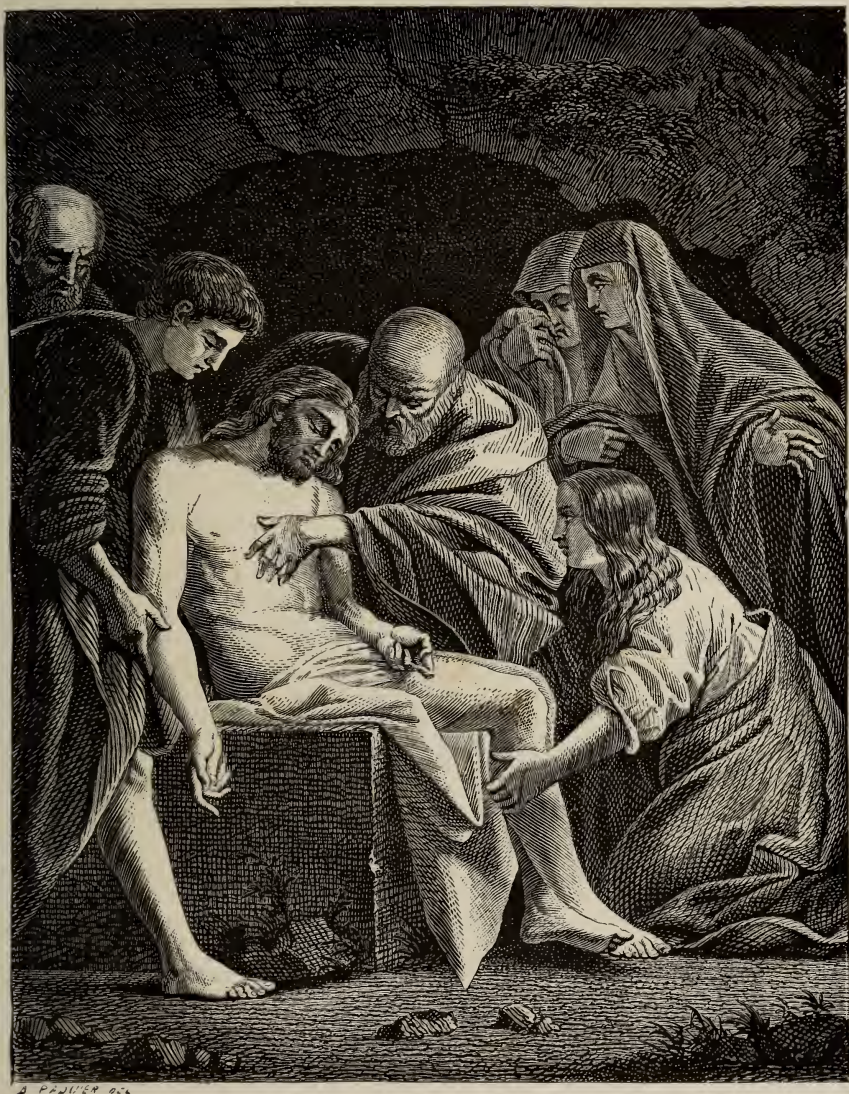
(N° 387 du Catalogue.)

La composition de ce tableau offre une singularité remarquable, c'est que la grotte où le corps du Sauveur va être déposé est éclairée par le haut. Suivant le témoignage des évangélistes, le tombeau du Christ, destiné d'abord par Joseph d'Arimathie à sa propre sépulture, était creusé dans le roc; on y pénétrait par une ouverture latérale, dont la hauteur n'égalait pas la taille d'un homme, et que les disciples fermèrent en y roulant une très-grande pierre. Chateaubriand nous confirme ce témoignage des livres saints : « Le tombeau que l'on révère encore comme celui de Jésus-Christ est, » dit-il, « pratiqué dans une roche vive; la porte regarde l'Orient et n'a que quatre pieds de haut; quarante lampes brillent continuellement dans ce saint lieu. »

Schedone a sacrifié l'histoire et la vraisemblance à un bel effet de clair-obscur. Nous pourrions lui reprocher encore le défaut de noblesse et la sécheresse de formes de quelques-unes des figures. Mais combien de beautés rachètent ces imperfections ! Peut-on trop admirer la large distribution et la fermeté de la lumière, la chaleur, la transparence, l'harmonie du coloris, le moelleux du pinceau, et même la vivacité des expressions ? Joseph d'Arimathie,

saint Jean et Madeleine vont étendre le corps du Sauveur sur la pierre où il est déjà assis. La gravité religieuse de l'action indique la vénération des disciples pour l'Homme-Dieu. Sur toutes les têtes est empreinte une douleur profonde. Le rayon qui s'introduit au sein de la caverne éclate dans le premier plan sur les chairs livides et bleuâtres du Christ, sur la tunique violette et sur le manteau rouge de saint Jean, sur les vêtements jaunes de Joseph d'Arimathe ; plus loin des reflets mystérieux, de grandes masses de demi-teintes laissent distinguer d'un côté Nicodème, de l'autre la Vierge et Salomé ; des ombres bien dégradées règnent tout autour dans les cavités de la tombe. Ainsi, l'artiste, en faisant ressortir, sous une lumière vive, les personnages qui prennent une part directe à l'action, a conformé cependant le ton général de son tableau à la tristesse du sujet. Toutes les teintes sont en harmonie avec celles du corps meurtri de Jésus. Jamais la peinture ne créa des effets mieux appropriés à cette scène lugubre.

Schedone s'était de bonne heure attaché aux pas du Corrège, et il sut dérober à ce maître beaucoup de ses précieuses qualités. Plus tard, sous l'influence de l'école nouvelle des naturalistes, il modifia son style et se fit un genre qui lui est propre. Il n'est jamais plus digne d'éloges que quand il est vraiment original : son coloris en devient plus vigoureux et plus fin encore. C'est par ce caractère d'originalité que ce *Christ au tombeau* est remarquable et est placé parmi les chefs-d'œuvre de l'école d'Italie.



LA MISE AU TOMBEAU

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

GIOVANNI LANFRANCO

ÉCOLE LOMBARDE

1581-1647

LA SÉPARATION DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL

(N° 215 du Catalogue.)

Le peintre nous montre deux amis que les mêmes travaux, les mêmes fatigues, les mêmes sentiments, le même apostolat ont unis depuis longtemps, que des bourreaux entraînent pour les conduire à la mort et qui viennent de se dire le dernier adieu. Ils se sont retournés pour jouir encore d'une vue qui leur est si chère. L'expression que l'artiste a donnée aux deux saints est vraie et bien sentie. On lit sur leurs traits l'affection réciproque qu'ils se portent, la sécurité de leur âme, la confiance profonde dans le Dieu qu'ils adorent, la joie qu'ils éprouvent de mourir pour lui, et la consolante espérance de se revoir bientôt dans l'éternité.

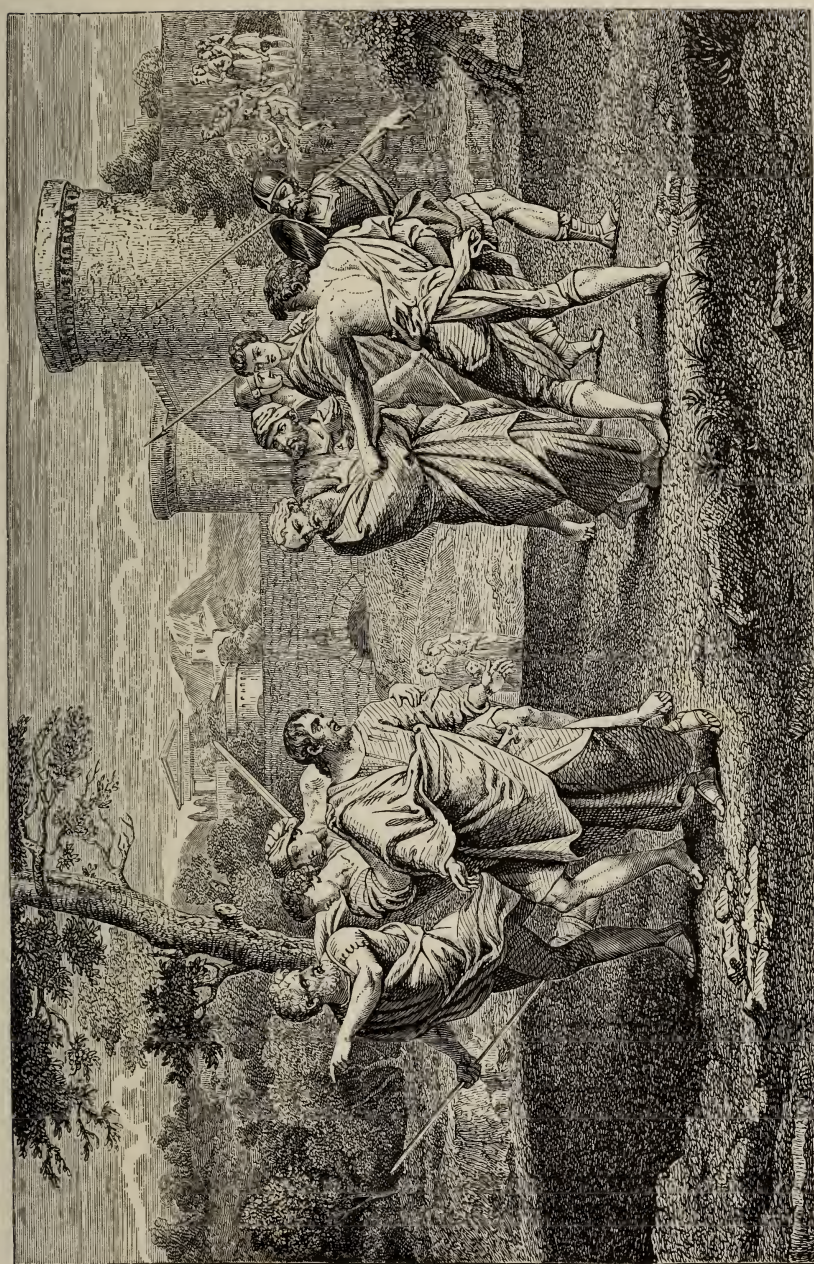
Ces figures contrastent bien avec celles des personnages dont ils sont entourés. La haine, la fureur animent ces soldats et font encore mieux ressortir le calme que l'on voit régner sur le visage des deux saints. Il y a du mouvement dans cette scène, et ces deux groupes marchent bien. On pourrait peut-être reprocher un peu d'exagération et de manière dans celui de saint Pierre.

Cette séparation a lieu au pied des murs de Rome, dont on aperçoit les tours. Sur un plan plus éloigné, l'on distingue

quelques fabriques. Le reste est un paysage assez varié et bien entendu.

Des divers ouvrages de Lanfranc que possède le Musée, celui-ci est l'un des plus intéressants. On y retrouve ce caractère de fierté et d'enthousiasme qui distingue les ouvrages de ce peintre célèbre. Élève des Carrache, il chercha surtout à imiter le Corrège, mais ne put jamais en atteindre la grâce et la suavité, qualités précieuses dont ce grand maître semble avoir emporté le secret dans la tombe.

Malgré le mérite de ce tableau, il serait injuste de juger du talent de son habile auteur par une œuvre aussi peu importante. Les fresques, les grandes machines convenaient mieux à son génie ; c'était dans ces vastes compositions qu'il était vraiment à l'aise. Son chef-d'œuvre en ce genre est la coupole de Saint-André della Valle à Rome. Malheureusement pour la gloire du peintre, les pendentifs de cette coupole et le chœur de l'église sont de la main du Dominiquin, et ce peintre au sentiment si vrai, à l'âme si tendre, nous fait comprendre que son rival, malgré sa prodigieuse habileté, parle à nos yeux, mais ne s'adresse pas à notre âme. Plus malheureusement encore pour la réputation de l'homme, le nom du Dominiquin est indissolublement uni à celui de Lanfranc, et nous rappelle la basse et criminelle jalousie de ce dernier, plus connu peut-être comme persécuteur de Zampieri que comme l'un des meilleurs peintres de l'école napolitaine.



DEL'ANGLE. sc.

LANFRANC. pinx.

LA SÉPARATION DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL

PAQUIER. sc.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

DOMENICO ZAMPIERI DIT LE DOMINIQUIN

ÉCOLE BOLONAISE

1581-1641

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

(N° 477 du Catalogue.)

C'est aux persécutions que subit le Dominiquin, après l'achèvement de ses fresques à Saint-André della Valle, que nous devons ce joli tableau. Parler du Dominiquin, n'est-ce point parler de persécutions ? La vie de cet artiste fut une des plus douloureuses que connaisse l'histoire des arts : elle n'a été qu'une longue souffrance, qu'une pénible résignation. Quand il eut vu ses admirables fresques sur le point d'être grattées et retouchées par Lanfranc, et que son rival eut réussi à lui retirer toutes ses commandes, Zampieri renonça pour un temps à la peinture et chercha d'autres travaux. Puis l'art le reprit ; mais, abandonnant ses grandes compositions, il se livra tout entier à des travaux de chevalet, à des paysages, à des peintures mythologiques. Celui que l'envie et la haine de ses rivaux ne cessèrent de poursuivre un seul moment, se consolait de ses longues souffrances en peignant le *Triomphe de l'Amour*.

Nous ne trouverons pas dans cet ouvrage ces qualités maîtresses, qui, malgré l'influence pernicieuse de son temps et de son école, le rangent parmi les grands peintres ; nous n'aurons pas un exemple de ce sentiment qui le venge de toutes ses faiblesses et de ses

fautes, mais nous verrons jusqu'où peuvent aller la délicatesse et la grâce ingénieuse de son esprit.

Dans ce tableau charmant, l'Amour semble sortir à peine du berceau ; il est assis sur un petit char de forme antique. Des rubans lui servent à diriger le vol de deux colombes, attelées à ce char, et ce dieu, qui ne fait que de naître, courbe déjà sous le joug le symbole de l'innocence. Son arc est dans sa main droite. Deux petits génies planent à ses côtés ; ils cueillent des fleurs à la guirlande qui sert de cadre à cette petite scène, et les effeuillent sur la tête de l'Amour.

Cette figure est charmante : les formes en sont divines, les chairs sont d'une fraîcheur admirable. En général, ce tableau est d'un fini précieux. La manière dont les colombes sont placées est ingénieuse, mais elles semblent tirer péniblement ce char. On souffre de la fatigue qu'elles éprouvent. Pourquoi cette contrainte ? Ce char est celui d'un enfant ; il porte le dieu de l'inconstance, tout ce qui lui obéit ne doit-il pas être léger comme lui ?

La guirlande de fleurs dont ce tableau est entouré n'appartient pas au Dominiquein, elle est de Daniel Seghers, l'élève de Breughel de Velours et l'un des premiers peintres de fleurs de son siècle. Il entra jeune dans l'ordre des jésuites, et, son noviciat terminé, reprit ses pinceaux. Ses mœurs étaient douces comme son caractère. La culture des fleurs était sa passion favorite. Il créait ainsi lui-même les modèles que son pinceau rendait avec tant de vérité. Personne ne donna un plus vif incarnat à la rose, une blancheur plus éclatante au lis, et n'imita mieux la fraîcheur que leur donne la rosée.



DOMINIQUE

ALCARASSON

JOUARTLEY

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

ALESSANDRO TURCHI
DIT ALEXANDRE VÉRONÈSE

ÉCOLE VÉNITIENNE

1582-1648

MORT DE CLÉOPATRE

(N° 422 du Catalogue.)

Dans le partage de l'empire romain que firent les triumvirs Auguste, Lépide et Marc-Antoine, l'Asie échut à ce dernier. Il y fit la guerre avec peu de succès et, passant par l'Arménie, se retira en Égypte ; il était attiré dans ce pays par la beauté de Cléopâtre, à qui il sacrifia ses enfants et sa femme Octavie, sœur d'Auguste. L'excès de sa passion ne lui fit pas seulement abandonner sa famille ; il mit aux pieds de sa maîtresse les dépouilles des rois vaincus et poussa le délire jusqu'à lui promettre celles de l'empire romain. Auguste le défit à la bataille d'Actium, et Cléopâtre ayant fui pendant le combat jusqu'à Alexandrie, Antoine l'y suivit et mit sur pied de nouvelles forces. L'année suivante, Auguste vint l'attaquer en Égypte et le réduisit à un tel désespoir, qu'il se perça de son épée ; puis, ayant appris que la reine vivait encore, contrairement au bruit qu'elle avait fait répandre, il se fit porter tout mourant près d'elle dans le tombeau où elle s'était retirée avec ses femmes et ses trésors. Cléopâtre le vit expirer, et ce ne fut qu'après avoir tenté de séduire Auguste qu'elle se fit piquer par un aspic.

Tel est le sujet du tableau d'Alexandre Véronèse. Cet artiste, qui

s'est regardé plutôt comme poète que comme historien, a rapproché dans sa composition deux moments distincts : celui de la mort de son héros et celui du trépas de la reine : il a pensé avec raison qu'on pouvait dans un tableau héroïque, comme dans un poème, sacrifier la fidélité de l'histoire à l'effet, et ne s'est proposé d'autre but que celui d'émouvoir l'âme du spectateur. La scène qu'il a représentée est doublement intéressante, et fait d'autant plus d'impression que la toile montre de la profondeur, et que les groupes ont le relief de la nature. Cependant cette belle œuvre n'est pas exempte de défauts. C'en est un grand, sans doute, que de n'avoir point tiré parti du lieu où la scène se passa. L'imagination de l'artiste peut, dans le genre héroïque, rapprocher les instants, créer des incidents, multiplier les épisodes ; mais elle doit se conformer aux données essentielles qui tendent à caractériser le sujet. L'aspect des grottes sépulcrales de l'Égypte eût donné à l'action la teinte sombre et lugubre qui lui manque ; il eût banni un coloris brillant, mais déplacé dans cette circonstance, et eût disposé naturellement l'âme du spectateur à s'attendrir. L'exactitude du costume eût aussi concouru à l'intérêt, et l'on pardonne difficilement à l'artiste de l'avoir négligée.

La figure d'Antoine n'est pas heureusement dessinée : il n'y a pas de grandeur dans les contours ; et l'attitude du soldat qui soutient la tête inanimée du triumvir est sans expression et sans noblesse. On trouve plus d'âme dans la physionomie de quelques-unes des femmes, dans celle de Cléopâtre et celle de Proculéius ; mais, en général, le mérite de ce tableau, que l'on peut regarder comme une des plus belles œuvres du maître, tient plus à la beauté de l'exécution qu'à la profondeur de la pensée.



MAQUER. D.

ALEX. VERONÈSE. P.

DEL'ANGLE. S.

MORT DE CLÉOPATRE

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

SALVATOR ROSA

ÉCOLE NAPOLITAINE

1615-1673

PAYSAGE

(N° 345 du Catalogue.)

L'aspect de ce paysage est sévère ; il y a quelque chose de sauvage et de terrible dans cette combinaison de lignes et d'effets. On ne sait quelle horreur secrète s'empare de l'âme, quand on a longtemps arrêté ses regards sur ce lieu désolé. Ces épais nuages, cette austérité de ton, répandue sur tous les détails du sujet, ces troncs d'arbres dépouillés et secs, semblent, d'après le goût du temps, devoir décorer le théâtre d'un grand crime. Car c'est ainsi que, jusqu'aux temps modernes, le paysage était compris ; ce ne pouvait être qu'un décor, que la scène de quelque action héroïque ou galante ; la nature a été créée pour l'homme : le paysage doit l'être aussi.

Salvator Rosa ne pouvait méconnaître cette règle, et nous voyons en effet se dessiner sur la pointe d'un rocher les silhouettes de trois hommes armés, leur piques se dressent sur le ciel, leurs casques et leurs cuirasses polies brillent aux rayons de cette rare lumière, qui a été jetée au centre du paysage, moins pour l'éclairer que pour donner plus d'horreur aux sombres masses de rochers qu'elle n'atteint pas. Sont-ce des soldats ? Avons-nous affaire à des brigands ? Est-une embuscade militaire ou un guet-apens ? On ne sait ; mais sans doute nous allons être témoin de quelque égorgement ? Eh ! mon Dieu ! en effet.

nous ne nous trompions pas, la malheureuse victime tombe dans l'abîme. C'est, si nous ne faisons erreur, quelque canard sauvage. M. Lavallée, qui croit avoir reconnu un héron, M. Lavallée, secrétaire perpétuel de la Société philotechnique et membre de plusieurs académies savantes, s'en indigne. C'était bien la peine, s'écrie-t-il, de nous avoir montré ce ciel sombre, ces rochers affreux et cette « végétation infernale, qu'on croirait transplantée des bords de l'Archéron », pour nous faire assister à la mort d'un oiseau !

Salvator était donc bien en avance sur son siècle, pour qu'en pleine Restauration cette critique pût encore se faire entendre ? Le paysage historique a été fort longtemps seul admis en Italie et en France, on laissait à la Hollande l'amour de la nature pour la nature même. Salvator était un novateur, et aux Néerlandais mêmes il apportait un progrès. Non content de peindre la nature qu'il choisissait de préférence pittoresque et sauvage, non content de la peindre, sans y entasser des monuments en ruine et la remplir d'événements historiques, il savait en interpréter l'esprit, l'âme pour ainsi dire, et répandre aussi sur elle, dans leur grandeur et leur tristesse, les pensées et les passions qui l'agitaient. Salvator fut le premier romantique, mais ce fait, admis par tous, ne conduit pas devant ses tableaux nos paysagistes modernes, et arrête peu d'artistes devant le *Paysage dans les Abruzzes*. C'est pourtant un des meilleurs du maître, et, en dehors de ce caractère sublime et de cette tristesse amère qui parle si vivement à l'âme, il se recommande par une touche libre et ferme, une admirable entente des larges oppositions du clair et de l'obscur.



GALVIA TOR ROSA FINX

FAQUER DEL

PAYSAGE

WHITEHEAD SC

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

BATAILLE

(N° 344 du Catalogue.)

Des guerriers vêtus à l'antique combattent à pied et à cheval près des ruines d'un temple. On aperçoit, dans l'éloignement, un corps de cavalerie poursuivant des fuyards, au pied d'un massif de rochers, et des vaisseaux embrasés, près d'un rivage escarpé. Ce tableau est signé : SALVATOR ROSA. On remarque en outre sur la cuisse d'un cheval un S et un R entrelacés, monogramme de l'artiste.

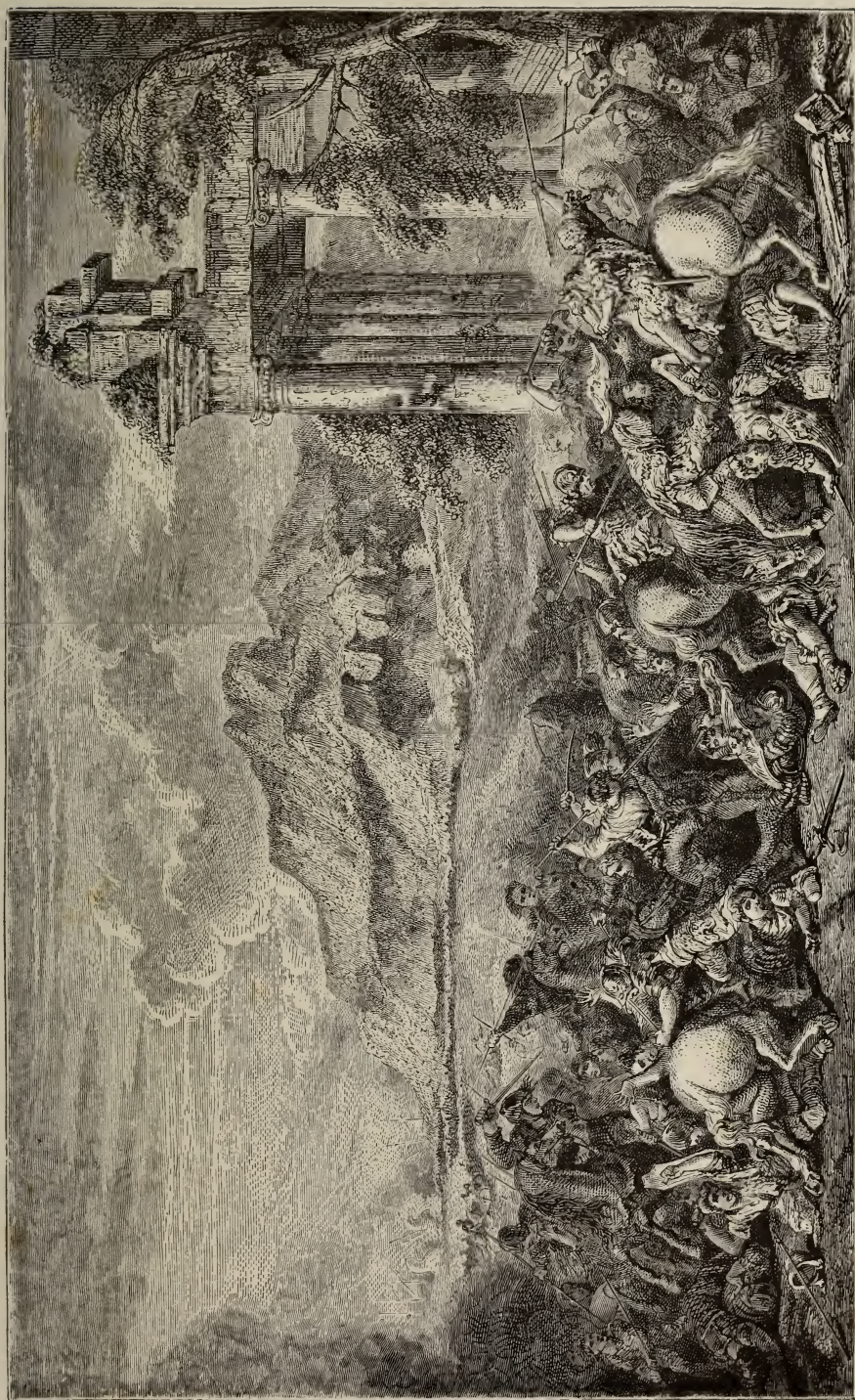
Ce tableau fut exécuté en quarante jours, en l'année 1652. pour le roi Louis XIV, à qui monsignor Corsini, nouvellement nommé nonce du pape près la cour de France, voulait offrir en présent un tableau de Salvator. Le peintre avait eu le choix du sujet, et, en prenant celui-ci, il ne pouvait mieux faire. Rien ne convenait plus à son génie. Voici ce qu'il en écrivait à son ami Ricciardi, le 17 août 1652 : « Après avoir réfléchi sur le présent le plus convenable à faire au roi, monsignor Corsini a résolu de me faire exécuter un grand tableau de bataille dont les dimensions seront les mêmes que celles de mes Bacchanales, que vous connaissez, et je n'ai que quarante jours pour l'exécuter, monsignor devant partir vers la fin de septembre. Comme il savait qu'aucun peintre n'aurait voulu accepter un terme aussi court ni s'assujettir à travailler dans les chaleurs du mois d'août, il a fermé les yeux sur les 200 ducats que j'ai demandés comme dernier prix. De mon côté, j'ai saisi l'occasion avec empressement, non-seulement pour la somme considérable qui m'est

accordée, mais pour l'insigne honneur qu'on me fait en envoyant un de mes tableaux, comme le présent d'une ville telle que Rome, à un monarque tel que le roi de France. »

Cette *Bataille*, qui est la plus considérable qu'ait peinte Salvator Rosa, peut passer, non-seulement pour son chef-d'œuvre, mais pour le chef-d'œuvre du genre. C'est une mêlée horrible d'hommes et de chevaux, de combattants furieux, de mourants écrasés. Les figures n'y sont pas idéales, comme dans les batailles de Raphaël, elles sont d'une réalité effrayante; on entend leurs cris, on est ému de leur fureur. Ce qu'il y a d'admirable dans ce tableau, c'est son unité. Point d'épisodes, rien que cette effroyable mêlée, et derrière une colonnade en ruine, des vaisseaux en feu au pied des falaises sauvages, un ciel orageux encore assombri par la fumée de l'incendie; l'œil ne voit que des images de désolation, et le tout est peint avec la fougue qui convenait à un pareil sujet. La violence de la touche est en accord avec l'énergie de la couleur; on sent que le peintre a pris part aux luttes sanglantes de la guerre civile, que la fureur des combats s'était réveillée en lui et poussait son pinceau.

Rosa s'était battu en effet sous les ordres de Maso Aniello quand cet héroïque pêcheur, à la tête d'un peuple armé de bâtons, eut chassé de Naples le vice-roi et sa suite. Arrivé à Naples à la nouvelle de l'insurrection, il entra dans la troupe des Compagnons de la mort commandée par son vieux maître Aniello Falcone. Falcone lui avait montré à peindre des batailles, il lui apprit à se battre.

Comment Salvator n'eût-il pas réussi dans cette peinture qu'il envoyait à Louis XIV? Il avait reçu de si bonnes leçons! Falcone avait un talent particulier pour ce genre de tableaux. Varié dans les costumes, dans les armes, dans les physionomies, suivant les différences qui devaient caractériser les combattants, animé dans ses expressions diverses, naturel et choisi dans ses figures et dans les mouvements des chevaux, plein d'intelligence enfin dans tout ce qui concerne la discipline militaire, il transmet toutes ces qualités à Salvator, qui les grandit de tout son génie et y mêla cette sombre poésie qui fut le fond de son âme.



SALVADOR ADRIAN.

MEMOR. DEL
BATAILLE

1800-1801.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

CARLO MARATTA

ÉCOLE ROMAINE

1625-1713

MARIAGE DE SAINTE CATHERINE

(N° 255 du Catalogue.)

Les Vierges furent longtemps les seuls sujets que traita Carlo Maratta. Ses ennemis en prenaient occasion de ravalier son génie, qui, selon eux, ne pouvait s'élever à des sujets plus importants, et ils lui donnaient par dérision le nom de *Carluccio delle Madone*. Ce n'était pas cependant qu'il ne pût embrasser des sujets et exécuter des tableaux plus considérables, et il le prouva dans la suite ; mais alors le Bernin, dont il n'était pas aimé, disposait à Rome de tous les ouvrages d'art, et Carlo Maratta fut nombre d'années avant d'être employé par lui.

La vie de sainte Catherine d'Alexandrie a été écrite par Pierre de Natalibus, évêque de Jasolo. Pour entendre le titre de *Mariage de sainte Catherine*, que l'on a donné au tableau que nous présentons ici, il faut savoir que cette vierge et martyre, suivant la version du légendaire que nous venons de citer, eut avant son baptême une vision mystérieuse. La sainte Vierge, tenant l'enfant Jésus, lui apparut, priant son fils de choisir Catherine pour une de ses fidèles servantes, et de la mettre au rang de ses plus chères épouses ; l'enfant Jésus repoussa la proposition avec horreur, en alléguant qu'elle n'avait point encore été régénérée par les eaux du baptême. Cathe-

rine à son réveil se fit baptiser et eut bientôt une seconde vision. Jésus-Christ lui apparut, et en présence de la sainte Vierge l'admit non-seulement parmi ses servantes, mais encore au nombre de ses épouses. Quand elle se réveilla, elle trouva à l'un de ses doigts un anneau mystérieux. Tel est le récit que nous empruntons de l'historien de sainte Catherine d'Alexandrie.

Le peintre, qui paraît avoir puisé à cette source le sujet de son tableau, a représenté cette vierge aux pieds de la Mère de Dieu, qui tient sur ses genoux l'enfant Jésus ; elle avance vers lui sa main droite, et l'enfant se dispose à lui mettre au doigt l'anneau nuptial. Des anges, des chérubins, assistent à cette cérémonie qui se passe sur des nuages. Aux pieds de la sainte on aperçoit la palme des martyrs, et un fragment de la roue armée de dents de fer, que l'empereur Maximien Valère avait inventée, dit-on, pour le supplice des chrétiens et qui se brisa lorsqu'on voulut en faire usage pour sainte Catherine. Le peintre a coiffé cette sainte d'un diadème, pour indiquer qu'elle était d'extraction royale.

Tel est ce tableau, qui ne paraît pas être du temps où Carlo Maratta était réduit par les préventions du Bernin à ne peindre que des sujets religieux. Il est évidemment de sa vieillesse. Le dessin est mou, les draperies sont lourdes et mal agencées, les têtes ont peu d'expression ; il y a cependant de la grâce dans la pose de sainte Catherine, et les trois figures principales sont admirablement groupées. Quant à la couleur, elle est harmonieuse, et, quoiqu'elle soit devenue grise comme dans la plupart des tableaux que le peintre exécuta dans sa vieillesse, elle a encore quelque chose de ce ton argentin que l'on admire dans les ouvrages de sa maturité, au temps où son talent était dans toute sa plénitude.

Carlo Maratta fut un peintre considérable dans une époque de pleine décadence ; ses œuvres nous donnent les plus brillants spécimens de la peinture italienne au dix-septième siècle, qui n'est point telle, il est vrai, qu'on doive en multiplier les exemples : nous fermerons donc ici notre galerie.



A. PAQUIER, DEL.

F. BARRON, SC.

MARIAGE DE SAINTE CATHERINE

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE LIVRE

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MAÎTRES.....	1
BELLINI (GENTILE), <i>né à Venise vers 1426, mort dans la même ville, le 23 février 1507 (Peintures décoratives).</i>	
Portraits d'hommes.....	3
MANTEGNA (ANDREA), <i>peintre, graveur, architecte et géomètre, né à Padoue en 1431, mort le 13 septembre 1506 (Histoire, Mythologie).</i>	
Le Parnasse.....	7
SIGNORELLI (LUCA) D'EGIDIO DI VENTURA, <i>né à Cortona en 1441, mort en 1523 (Sujets religieux).</i>	
La Naissance de la Vierge.....	11
VANNUCCI (PIETRO), <i>dit IL PERUGINO ou LE PÉRUGIN, né à Castello della Pieve (près de Pérouse) en 1446; mort à Castello-Fontignano (dans les environs de Pérouse) en décembre 1524 (Sujets de sainteté).</i>	
La Vierge et l'Enfant.....	15
FILIFEPI (SANDRO), <i>dit IL BOTTICELLI ou SANDRO BOTTICELLI, peintre et graveur, né à Florence en 1447, mort en 1510 (Sujets religieux et mythologiques).</i>	
Le Magnificat.....	1
GRILLANDAJO (DOMENICO) DI TOMMASO BIGORDI, <i>dit IL GHIRLANDAJO, peintre, orfèvre mosaïste, né en 1449, mort en 1494 (Sujets religieux).</i>	
La Visitation.....	23
VINCI (LIONARDO DA), ou LÉONARD DE VINCI, <i>peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, physicien, écrivain, musicien, né en 1452 au château de Vinci, dans le val d'Arno, près Florence; mort au château de Clot ou Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519 (Sujets religieux, Histoire, Portraits).</i>	
Bacchus.....	27
La Joconde.....	31
La Vierge aux rochers.....	35
La Sainte Anne.....	39

CREDI (LORENZO), DI ANDREA D'ODERIGO, <i>né à Florence en 1433 ou 1439 ; mort en 1537 (Sujets religieux, Portraits).</i>	
La Vierge et l'enfant.....	43
SOLARIO (ANDREA DE), <i>né à Milan vers 1438, mort vers 1530 (Peintures religieuses, Portraits).</i>	
La Vierge au coussin vert.....	47
CIMA (GIOVANNI BATTISTA) DA CONEGLIANO, <i>né à Conegliano (dans la Marche trévise) vers 1460 ; il peignait encore en 1517 (Sujets religieux).</i>	
La Vierge et l'enfant.....	51
LUINI (BERNARDINO), <i>né vers 1460 à Luino (sur le lac Majeur) ; vivait encore en 1530 (Sujets religieux).</i>	
Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste.....	55
COSTA (LORENZO), <i>né à Ferrare en 1460, mort à Mantoue le 5 mars 1535 (Histoire, Allégorie, Mythologie).</i>	
La Cour d'Isabelle d'Este.....	59
GARBO (RAFFAELLINO DEL) DI BARTOLOMMEO CAPPONI, <i>né à Florence en 1466, mort en 1524 (Sujets religieux).</i>	
Le Couronnement de la Vierge.....	63
BARTOLOMMEO (FRA) DI PAOLO DEL FATTORINO, <i>dit BACCIO DELLA PORTA, né dans le village de Savignano, près de Florence, en 1475, mort dans le couvent de Saint-Marc, à Florence, le 6 octobre 1517 (Sujets religieux).</i>	
Mariage de sainte Catherine.....	67
BARBARELLI (GIORGIO), <i>dit IL GIORGIONE, né en 1477 ou 1478 à Castel-Franco ou, suivant quelques auteurs, à Viselago, village de la province de Trévise, mort en 1511 (Histoire, Portrait).</i>	
Concert champêtre.....	71
VECELLI (TIZIANO), <i>dit LE TITIEN, né au bourg de Pieve (chef-lieu de l'ancienne province de Cadore) en 1477, mort de la peste le 27 août 1576 (Histoire).</i>	
La Mise au tombeau.....	75
Alphonse de Ferrare et Laura de' Dianti.....	79
Le Christ couronné d'épines.....	83
PALMA (JACOPO), <i>dit PALMA VECCHIO ou LE VIEUX, né en 1480 à Serinalta (village du Bergamasque, et mort en 1528 (Sujets religieux).</i>	
L'Annonce aux bergers.....	87
SANTI (RAFFAELLO), <i>dit RAPHAEL SANZIO, peintre, architecte, né à Urbino le vendredi saint 28 mars 1483, mort le vendredi saint 6 avril 1520 (Histoire, Allégories).</i>	
Portrait de Jeanne d'Aragon.....	91
Saint Michel terrassant le démon.....	95
La Sainte Famille.....	99
La Belle Jardinière.....	103
LUCIANI (SEBASTIANO), <i>dit SEBASTIANO DEL PIOMBO, né à Venise en 1485, mort à Rome en 1547 (Histoire, Portrait).</i>	
La Visitation..	107
SARTO (ANDREA DEL) D'AGNOLO, <i>né à Florence en 1487, mort dans la même ville en 1531 (Histoire sainte).</i>	
La Charité.....	111

ALLEGRI (ANTONIO), dit IL CORREGGIO, né à Correggio (dans le duché de Modène) en 1494, mort dans la même ville le 5 mars 1534 (Sujets religieux, Mythologie).

Le Mariage de sainte Catherine..... 113

L'Antiope..... 119

CALCAR (GIOVANNI) ou JOHAN STEPHAN VON CALCKER, né à Calcar (dans le duché de Clèves) en 1499 ou vers 1510, mort à Naples en 1546 (Portraits, Histoire, Illustrations de livres).

Portrait de jeune homme..... 123

PIPPI (GIULIO), dit GIULIO ROMANO, peintre, architecte et ingénieur, né à Rome en 1499 ou en 1492, mort le 1^{er} novembre 1546 (Histoire).

Le Triomphe de Titus et de Vespasien..... 127

Vénus et Vulcain..... 131

BONIFAZIO, né vers 1500 à Vérone ou à Venise, mort dans cette dernière ville en 1562 (Tableaux d'église, Mythologie).

Sainte Famille..... 135

BRONZINO (AGNOLO) DI COSIMO, peintre, graveur et poète, né à Florence en 1502, mort dans le mois de novembre 1572 (Histoire, Portraits).

Portrait d'un sculpteur..... 139

MAZZOLA (FRANCESCO, dit IL PARMIGIANO ou LE PARNESAN, peintre et graveur, né à Parme le 11 janvier 1503, mort le 24 août 1540 à Casal Maggiore (Tableaux religieux).

Sainte Famille..... 143

RICCIARELLI (DANIELE), dit DANIEL DE VOLTERRE, peintre et sculpteur, né à Volterra (dans la Toscane) en 1509 ; mort le 4 avril 1566, suivant Vasari, à l'âge de 57 ans (Sujets religieux).

David vainqueur de Goliath..... 147

FETI (DOMENICO), né à Rome en 1589, mort à Venise en 1624 (Histoire, genre).

La Mélancolie..... 151

PONTE (JACOPO DA), dit IL BASSANO ou JACQUES BASSAN, né à Bassan en 1510, mort dans la même ville le 13 février 1592 (Histoire sainte, genre).

Le Christ descendu de la croix..... 155

ROBUSTI (JACOPO), dit IL TINTORETTO ou LE TINTORET, né à Venise en 1512, mort le 31 mai 1594 (Histoire, Portrait).

Portrait du Tintoret..... 159

CALIARI (PAOLO), dit PAOLO VÉRONÈSE, né à Vérone en 1528, mort le 19 avril 1588 (Histoire, Mythologie, etc.).

Sainte Famille..... 163

Noces de Cana..... 167

Les Disciples d'Emmaüs..... 171

CARRACCI (LODOVICO), peintre, graveur, sculpteur, né à Bologne le 24 avril 1555, mort dans la même ville le 13 décembre 1619 (Sujets d'histoire et de piété).

La Vierge et l'enfant..... 175

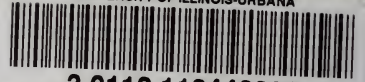
CARRACCI (ANNIBALE), peintre et graveur, né à Bologne le 3 novembre 1560, mort à Rome le 16 juillet 1609 (Histoire, paysage).

Le Sommeil de l'Enfant Jésus..... 179

PROCACCINI (GIULIO CESARE), <i>peintre, sculpteur, né à Bologne vers 1563, mort vers 1623 (Histoire).</i>	
Sainte Famille.....	183
AMERIGHI (MICHEL-ANGIOLO) DA CARAVAGGIO, <i>dit LE CARIVAGE, peintre et graveur, né à Caravaggio, près de Milan, en 1569, mort en 1609 à Porto-Ercole (Histoire, genre, portrait).</i>	
La Mort de la Vierge.....	191
RENI (GUIDO), <i>dit LE GUIDE, peintre et graveur, né à Calvenzano, près Bologne, le 4 novembre 1573, mort le 18 août 1642 (Sujets d'histoire et de piété).</i>	
La Samaritaine.....	187
ALBANI (FRANCESCO), <i>dit L'ALBANE, né à Bologne le 17 mars 1578, mort dans la même ville le 4 octobre 1660 (Histoire, Mythologie).</i>	
Apollon et Daphné.....	195
SCHEDONE (BAROLOMMEO), <i>né vers 1570, à Modène, mort en 1615 (Sujets pieux, Histoire).</i>	
La Mise au tombeau.....	199
LANFRANCO (GIOVANNI) ou IL CAVALIERE GIOVANNI DI STEFANO, <i>né à Parme en 1580 suivant Passeri, en 1581 ou 1582 selon d'autres biographes, mort le 29 novembre 1647 (Décorations murales, coupoles).</i>	
La Séparation de saint Pierre et de saint Paul.....	203
ZAMPIERI (DOMENICO), <i>dit IL DOMENICHINO ou LE DOMINQUIN, peintre et architecte, né le 21 octobre 1581, mort à Naples le 15 avril 1641 (Histoire, Paysages).</i>	
Le Triomphe de l'Amour.....	207
TURCHI (ALESSANDRO), <i>dit ALESSANDRO VERONÈSE ou L'ORBETTO, né à Vérone en 1582, mort à Rome en 1648 (Histoire).</i>	
Mort de Cléopâtre.....	211
ROSA (SALVATOR), <i>peintre, graveur, poète, musicien, né au village de la Renella, près Naples, le 20 juin 1613; mort à Rome le 15 mars 1673 (Histoire, Paysages, Batailles).</i>	
Paysage.....	215
Bataille.....	219
MARATTA (CARLO), <i>peintre et graveur, né à Camerano (dans la Marche d'Ancône) en 1625; mort à Rome le 15 décembre 1713 (Sujets religieux, Portraits).</i>	
Mariage de sainte Catherine.....	223

FIN DE LA TABLE CHRONOLOGIQUE.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA



3 0112 112443228